

عالم انسان و التوحید

ڈاکٹر ذاکر حسین لائبریری
جامعہ ملیہ اسلامیہ
نئی دہلی

شعبہ 891.55109

شمارہ 16846

عدد داخلہ 57646

A H Faruqi

891.55109

Call No. 168661

Acc. No 57646

JAMIA COLLECTION	

حافظ اور اقبال

یوسف حسین خاں

غالب اکیڈمی، نئی دہلی



اشاعت اول	مئی ۱۹۷۶ء
تعداد	ایک ہزار
ناشر	غالب اکبڑی
قیمت	نظام الدین، نئی دہلی
	پچیس روپے

جمال پرنٹنگ پریس، دہلی

حافظ اور اقبال

فہرست مضامین

پہلا باب صفحہ

حافظ اور اقبال ۹

دوسرا باب

حافظ کا نشاطِ عشق ۴۹

تیسرا باب

اقبال کا تصورِ عشق ۱۳۹

چوتھا باب

حافظ اور اقبال میں مماثلت اور اختلاف ۱۶۹

علم و فضل ۱۶۹ ؛ ایمان و یقین ۱۷۸ ؛ مقامِ دل ۲۰۴ ؛ انسانی عظمت ۲۲۲ ؛
جبر و اختیار ۲۴۱ ؛ فقر و استغنا ۲۵۹ ؛ واعظ، زاہد اور صوفی ۲۶۳ ؛ متحرک
تصویرات ۲۶۵ ؛ سعی و عمل ۲۸۵ ؛ ارضیت ۲۸۹ ؛ دُنیا کی بے ثباتی ۲۹۱ ؛
مقامِ رضا ۲۹۵ ؛ قناعت و توکل ۲۹۶ ؛ طالع ۲۹۸ ؛ اہلِ کمال کی ناقدری ۳۰۲ ؛
ہجریہ سحری ۳۰۳ ؛ تنہائی کا احساس ۳۰۴ ؛ گلِ لالہ ۳۰۷ ؛ زندگی اور میکشی ۳۱۰

حافظ اور آقبال

حافظ کی بعض ترکیب اور بندشیں ۳۱۷ : حے باقی ۳۱۷ ؛ خونین کفن ۳۱۷ ؛
 ترکی و تازی ۳۱۸ ؛ شعلہ باز ۳۱۸ ؛ راہ نشیں ۳۱۹ ؛ محمود و ایاز ۳۱۹ ؛
 قطرہ محال اندیش ۳۲۰ ؛ گردش پرکار ۳۲۰ ؛ شاید ہر جانی ۳۲۱ ؛ خانہ خدا ۳۲۱ ؛
 عروس غنچہ ۳۲۲ ؛ لوح سادہ اور ورق سادہ ۳۲۲ ؛ حق محبت ۳۲۳ ؛ خاطر امیدوار
 ۳۲۴ ؛ خوب و خوشتر ۳۲۵ ؛ غبار خاطر ۳۲۶ ؛ کارگاہ خیال ۳۲۷ ؛
 گیسوئے اردو ۳۲۷

پانچواں باب

محاسن کلام ۳۳۰

لفظی صنائع و بدائع ۳۵۶ ؛ استعاروں کی مثالیں ۳۶۰ ؛ تشبیہ ۳۷۲ ؛
 تجنیس ۳۷۴ ؛ رعایت لفظی ۳۷۶ ؛ صنعت تضاد ۳۷۷ ؛ کنایہ ۳۷۸ ؛
 صنعت ایہام ۳۸۰ ؛ صنعت حسن تعلیل ۳۸۱ ؛ صنعت مراعاة النظیر ۳۸۲ ؛
 نقل قول اور مکالمہ ۳۸۳ ؛ الفاظ کی تکرار ۳۸۹ ؛ استفہام ۳۹۰ ؛
 کچھ غزلیں اور تفسینیں ۳۹۳ ؛
 کتابیات ۴۱۳

انتساب

” میں یہ کتاب اپنے قدیم دوست اور کرم فرما
اور اردو زبان کے بلند پایہ محقق و نقاد قاضی عبدالودود ^{حبیب}
کی خدمتِ گرامی میں بطور ہدیہ اخلاص و عقیدت
پیش کرتا ہوں۔

یوسف حسین خاں

۱۶ اپریل ۱۹۶۷ء

باسمہ تعالیٰ

پیش لفظ

از

پروفیسر ڈاکٹر نذیر احمد، صدر شعبہ فارسی، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ

”حافظ اور اقبال“ ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی تازہ ترین تصنیف ہے۔ جو ان کی علمی فصیلت اور تنقیدی بصیرت کی حقیقی جاگتی تصویر ہے، ڈاکٹر صاحب ایک بلند پایہ مؤرخ، نقاد اور ادیب ہیں، تاریخ عالم کا ان کا گہرا مطالعہ اور تاریخ و فلسفہ اسلام کا غائر شعور ہے، ہندوستان کی تاریخ پر عمیق نظر اور عالمی ادب و تہذیب کی وسیع معلومات رکھتے ہیں۔ اردو، فارسی اور فرانسیسی ادب میں ان کو تخصیص کا درجہ حاصل ہے، وہ یورپی نظریہ تنقید کے بڑے رمزشناس ہیں، ان کی کتاب ”فرانسیسی ادب“ صرف اردو میں نہیں بلکہ اکثر زبانوں میں اپنا جواب نہیں رکھتی۔ اقبال ان کا محبوب شاعر ہے۔ اس کا مطالعہ انہوں نے برسوں کیلئے اسی کا نتیجہ ہے کہ ان کی تصنیف ”روح اقبال“ اس درجہ مقبول ہوئی، اصناف سخن میں ”غزل“ سے ان کو بڑی دل چسپی رہی ہے، چنانچہ ان کی معرکہ آرا کتاب ”اردو غزل“ کسی تعارف کی محتاج نہیں۔ اسی طرح ”غالب اور آہنگ غالب“ غالب پر ان کی بلند پایہ تصنیف ہے۔

اردو غزل فارسی غزل کے زیر سایہ پروان چڑھی، اردو غزل کے نقاد کے لیے فارسی غزل کا گہرا مطالعہ ناگزیر ہے، اسی نسبت سے فارسی غزل یوسف صاحب کی توجہ کا مرکز بنی، اور یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ غزل کی دنیا میں کوئی شاعر حافظ کا

مد مقابل نہیں، اسی بنا پر حافظ بھی ڈاکٹر یوسف حسین کے مطالعے کا مخصوص موضوع قرار پایا، یہ عجیب اتفاق ہے کہ اقبال کا مخصوص نقاد حافظ کا بھی نقاد ٹھہرا۔ علامہ اقبال نے حافظ کے کلام کا عین مطالعہ کیا تھا، مگر حافظ کی رندی و مستی اقبال کی مثال طبیعت کے لیے زیادہ کشش کا سامان نہیں رکھتی تھی، اقبال کے نزدیک حافظ کا نظریہ عشق اور دلبرانہ پیرایہ بیان زندگی کی جدوجہد کے منافی اور اجتماعی مقصدیت کے مخالف تھے، لیکن یہ بھی ناممکن تھا کہ حافظ جیسا عظیم شاعر اقبال کو متاثر کیے بغیر رہتا، چنانچہ وہ شعوری اور غیر شعوری طور پر حافظ کی اثر پذیری سے محفوظ نہ رہ سکے۔ اقبال نے حافظ پر کڑی تنقید کی ہے، اس کی وجہ سے لوگوں پر یہ راز منکشف نہ ہوا کہ دونوں فنکاروں میں بڑی مماثلت موجود ہے۔ یوسف صاحب کی جو ہر شناس طبیعت حافظ اور اقبال کے درمیان اس مماثلت کا بھرپور تجزیہ کرنے میں پوری طرح کامیاب ہوئی، زیر نظر کتاب اسی مطالعے کی جامع اور کامل تصویر ہے۔ مصنف نے ثابت کیا ہے کہ ان دونوں مشرقی شاعروں میں باوجود اختلافات کے اتحاد نظر موجود ہے، ان کا حاصل مطالعہ یہ ہے کہ دونوں کے یہاں عشق فنی محرک ہے، البتہ حافظ کا عشق کبھی حقیقت اور مجاز کا پیرایہ اختیار کرتا ہے جب کہ اقبال کے یہاں عشق مقصدیت کا حامل ہے، حافظ اور اقبال دونوں آزادی روح کے مقصد میں متحد ہیں، اقبال عشق کی قوت محرکہ سے انقلاب پیدا کرنا چاہتے ہیں۔ حافظ کے عشق کا حاصل نشاط و مستی ہے۔

ڈاکٹر یوسف حسین صاحب کی یہ کتاب پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔ باب اول میں حافظ اور اقبال کے محرکات عشق کا تنقیدی و تاریخی تجزیہ پیش کیا گیا ہے، اس میں ضمناً ان اجتماعی و سیاسی امور کی بحث آگئی ہے جو دونوں کی شاعری پر اثر انداز ہوئے ہیں۔ دوسرے باب کا عنوان حافظ کا نشاط عشق ہے۔ اس میں حافظ کے نظریہ عشق کی مدلل توضیح و تفصیل ملتی ہے۔ حافظ کا عشق مجاز و حقیقت کا ایسا گلدستہ ہے جس میں کبھی ایک رنگ غالب ہو جاتا ہے تو کبھی دوسرا۔ حافظ حسن و

عشق کے رموز و علامت کے ذریعے اسرار کائنات کا پردہ چاک کرنا چاہتے ہیں۔ ان کے نزدیک عشق ایک ہنر ہے۔ ان کا محبوب جسمانی مناسبت سے زیادہ ایسی دلاویزی رکھتا ہے جس کا بیان الفاظ میں نہیں ہو سکتا۔ ان کے نظریہ عشق میں انسان کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اسی وجہ سے ان کے جذبہ عشق و محبت میں نوع انسان کی محبت کلیدی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کتاب کا تیسرا باب اقبال کے تصور عشق پر ہے، حافظ کی طرح اقبال کے تصور عشق میں حقیقت و مجاز کی آمیزش ہے، البتہ حافظ کے تصور عشق میں ابہام پایا جاتا ہے، اس کے برخلاف اقبال کا عشق واضح ہے، اس کی ابتدا مجانکے رنگ میں ہوئی لیکن رفتہ رفتہ وہ اجتماعی و اخلاقی مقصد پسندی کی حقیقت بن جاتا ہے جس میں مجاز ضم ہو جاتا ہے۔ اقبال کی یہ مقصدیت آخر ایک پیغام کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ وہ عشق کی فصیلت کے ساتھ عقل کی افادیت کے بھی فائل نظر آتے ہیں۔ ان کے نزدیک عشق کی طرح عقل بھی انسان کو منزل مقصود تک لے جاتی ہے، دراصل عشق و عقل کی آمیزش مقصد حیات کی کامیابی کی ضامن ہے۔

”حافظ اور اقبال“ کا چوتھا باب پہلے تین ابواب کا پنجوڑ ہے۔ اس کا عنوان ماثلت اور اختلاف ہے۔ اس باب میں ان تمام امور کی معروضی بحث ہے جن کے اعتبار سے حافظ اور اقبال میں ماثلت یا اختلاف پایا جاتا ہے۔ دونوں شاعروں میں علم و فضل کے لحاظ سے ماثلت ہے۔ دونوں کی زندگی درس و تدریس سے شروع ہوتی ہے لیکن آخر میں دونوں مدرسہ اور خانقاہ سے بیزار ہو جاتے ہیں۔ ایمان و ایقان کے اعتبار سے دونوں میں کافی ماثلت پائی جاتی ہے۔ دونوں اسلامی توحید کے قائل اور وحدت الوجود کے منکر نظر آتے ہیں۔ دونوں کی شاعری میں دل جہانی ادراک کا مرکز قرار دیا گیا ہے، اس کا آئینہ جمال الہی کا پر تو ہے۔ انسانی عظمت کے بارے میں دونوں شاعر متحد الخیال ہیں، دونوں نے فقر و استغنا کو سراہا ہے۔ دونوں کے نزدیک قناعت و توکل کا مقصد استغنا ہے، مرد قلندر کا استغنا اور درویشی کی شان دونوں کی سیرت کا جز ہے۔ داعظ، زاہد اور صوفی کی پردہ دری دونوں

کا دلچسپ موضوع ہے۔ اقبال کے یہاں دعوتِ سعی و عمل کا جذبہ شدت سے کارفرما ہے لیکن حافظ کی شاعری میں یہ عنصر کلیتہً ناپید نہیں، دونوں کے یہاں شاپنِ قوت و توانائی کی علامت ہے۔ حافظ اور اقبال دونوں فنکاروں نے رضائے الہی کو مقصودِ حیات سمجھا ہے۔ منصورِ حلاج دونوں کا مدوح ہے۔ حافظ کے نزدیک وہ عشق و سرمستی کا پیکر مجسم ہے اور اقبال اسے اثباتِ ذات کا مظہر سمجھتے ہیں۔ باوجود اس مماثلت کے حافظ اور اقبال میں جبر و اختیار، خودی و بیخودی کے تصورات کے لحاظ سے اختلاف موجود ہے۔ حافظ کی شاعری اندرونی جذبات و احساسات کی عکاس اور مقصدیت سے دور ہے، ان کے نزدیک انسان مجبور ہے۔ اس کا دائرہ عمل مقدرات کے حدود سے باہر نہیں ہے، اس کے برخلاف اقبال کی اجتماعی مقصدیت کا تقاضا ہے کہ وہ انسان کو مجبور محض نہ مانے، وہ بڑی حد تک انسان کو اپنے کام کا ذمہ دار قرار دیتے ہیں۔ حافظ کے اشعار میں خودی کا مروجہ تصور کارفرما ہے۔ ان کے نزدیک خودی کا احساس مٹانا ضروری ہے۔ اقبال خودی کے تصور میں منفرد ہیں، احساسِ خودی ان کی شاعری اور فکر میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے، اسی کی وجہ سے انسان میں دائمی آرزو مندی اور تجوید اہوتی ہے، اسی کو عشق و شوق کہتے ہیں، اس طرح خودی اور شوق ایک دوسرے سے وابستہ و پیوستہ ہو جاتے ہیں۔

اقبال نے اپنے کلام کی آرائش میں حافظ سے خاصہ استفادہ کیا ہے۔ زیرِ نظر کتاب میں ایسے متعدد کلمات و فقرات کی نشاندہی کی گئی ہے جو حافظ کی مخصوص تراکیب اور بندشیں تھیں اور جن کا استعمال اقبال کے یہاں بڑی آب و تاب سے ہوا ہے۔

”حافظ اور اقبال“ کا پانچواں باب محاسنِ کلام پر ہے۔ اس کے تحت حافظ کے کلام کی دلائلِ غنائیت و موسیقیت، برجستہ استعارات اور نادر تشبیہات و تمثیلات پر بڑی مفصل گفتگو کی گئی ہے۔ ڈاکٹر صاحب کا خیال ہے کہ اقبال کے

یہاں حافظ کے پیرایہ بیان کی شعوری تقلید ملتی ہے۔ وہ سبک حافظ کے سب سے بڑے پیرو ہیں، اور یہ رنگ ان کی غزلوں میں بہت نمایاں ہے۔ ان کی مثنویوں میں بھی اس کی جھلک نظر آتی ہے۔ بقول مصنف ”پیام مشرق“ لکھتے وقت اقبال نے حافظ کے طرز کی شعوری طور پر تقلید کی ہے اور غالباً اسی جذبے کے تحت انہوں نے خلیفہ عبدالحکیم کو کہا تھا کہ ”بعض اوقات مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حافظ کی روح مجھ میں حلول کر گئی ہے۔“

حافظ اور اقبال کے فکر و بیان کی مماثلت کی جو توضیح و تفصیل ڈاکٹر یوسف حسین نے پیش کی وہ بڑی فکر انگیز ہے۔ اس کا خلاصہ یہ ہے کہ دونوں کے یہاں جذبے اور تجلّی کی کیمیا گری سے حسن بیان کے جوہر کو نکھارا گیا ہے۔ ان دونوں فنکاروں کے کلام کی برکت سے فطرت اور ہمارے وجود کے درمیان جو پرہہ پڑا تھا وہ چاک ہو جاتا ہے، دونوں نے ایسی بنیادی صداقتوں کی نشاندہی کی ہے جو ہمیشہ معنی خیز رہیں گی۔ دونوں کی شاعری ان کے روحانی تجربوں کی داستان ہے، دونوں نے انسانی تہذیب کی روح کی اپنے اپنے انداز میں ترجمانی کی ہے اور روحانیت اور مادیت کے فرق و امتیاز کو رفع کیا ہے، یہی عالمگیر صداقت ان کا پیغام ہے۔ حافظ کی حقیقت و مجاز اور اقبال کی مقصدیت کی تہ میں دونوں کے سامنے زندگی کی بھرپور اور مکمل تعبیر و توجیہ تھی جسے انہوں نے آب و رنگ شاعری میں سمو کر پیش کیا۔

مصنف نے اپنی اس کتاب میں حافظ کی زندگی کے اختلاف آرا پہلوؤں پر بڑی عالمانہ گفتگو اور ان کا قابل توجہ محاکمہ کیا ہے۔ حافظ کی زندگی و یکیشی ایک معرض بحث موضوع رہا ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر یوسف حسین صاحب لکھتے ہیں: ”مجھے شبہی کی اس رائے سے اتفاق نہیں کہ حافظ کی شراب کی روحانی تاویل و تعبیر بے موقع ہے۔۔۔ حافظ کی شخصیت بڑی جامع اور پراسرار ہے، وہ ارضیت کا اتنا ہی قدردان ہے جتنا کہ روحانیت کا، اس میں کوئی تضاد نظر نہیں آتا، زندگی کی جامعیت دونوں کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے۔۔۔ مجموعی طور پر یہ کہنا درست ہے کہ مے اور

میکشی، جام و سبو اور میخانہ اور خرابات اس کے یہاں معرفت کی مستی اور سرشاری کے استعارے اور علامت ہیں۔۔۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اقبال نے اپنے ہم مشربوں کو حافظ کے استعاروں اور علامت سے متنبہ کیا تھا کہ :

ہوشیار از حافظ صہبا گسار جامش از زہرا جل سر مایہ دار
لیکن وہ خود اس جام سے بدست اور بیخود ہو گیا، چنانچہ اس نے حافظ کے کلام کی تقلید کی اور شراب اور میخانے کے علامت بے تکلفی سے برتے :

حافظ کے کلام پر ایسی جامع و مدلل گفتگو نہ اردو میں ملتی ہے اور نہ فارسی میں، اہل ایران میں تنقیدی شعور ابھی ابتدائی منازل میں ہے، اسی بنا پر وہاں فن تنقید و انتقاد الگ ڈسپلن کی حیثیت نہیں رکھتا۔ اسی کا نتیجہ ہے کہ حافظ پر جو اہل ایران کے نزدیک منفقہ طور پر سب سے زیادہ اور سب سے بڑا دل پسند شاعر ہے ایسی کوئی کتاب موجود نہیں جس سے اس کی شاعرانہ عظمت، فنی کمال یا شعری محرکات کا صحیح ادراک ہو سکے۔ ڈاکٹر یوسف حسین کا اس اعتبار سے اہل ایران پر احسان ہے کہ انہوں نے ان کے قومی شاعر کی عظمت کو اسی آب و تاب سے پیش کیا ہے جس کا وہ مستحق تھا۔ اس بنا پر ”حافظ اور اقبال“ کا فارسی میں ترجمہ نہایت ضروری ہے تاکہ اہل ایران کو اس کتاب سے بجا طور پر استفادہ کا موقع ملے۔ اس سے ایک طرف تو انہیں حافظ سے صحیح طور پر شناسائی ہو سکے گی، دوسری طرف ہندوستان کے سب سے بڑے فلسفی شاعر اقبال کو سمجھنے کا موقع ملے گا۔ اس کا ایک بڑا فائدہ یہ بھی ہو گا کہ یہ کتاب ایران میں تنقیدی رجحان کے پیدا کرنے میں مدد و معاون ہوگی۔

مذہبرا احمد، علی گڑھ

۱۲ اپریل ۱۹۷۶ء

دیباچہ

طالب علمی کے زمانے ہی سے حافظ، غالب اور اقبال میرے چھپتے شاعر رہے ہیں۔ غالب اور اقبال کو میں نے جس انداز سے سمجھا اس کا اظہار 'غالب اور آہنگ غالب' اور 'روح اقبال' میں کر چکا ہوں۔ عرصے سے خیال تھا کہ حافظ پر بھی کچھ لکھوں۔ گزشتہ چند برسوں میں جب ذرا فرصت ملی تو میں نے پھر سے حافظ کا مطالعہ شروع کیا۔ میں نے محسوس کیا کہ بہت سے امور میں حافظ اور اقبال میں مماثلت ہے۔ اگرچہ شروع میں اقبال نے حافظ پر تنقید کی تھی لیکن بعد میں اس نے محسوس کیا کہ اپنی مقصدیت کو موثر بنانے کے لیے حافظ کا پیروی بیان اختیار کرنا ضروری ہے۔ چنانچہ اس نے حافظ کے طرز و اسلوب کا شعوری طور پر تتبع کیا اور بعض اوقات جیسا کہ اس نے کہا ہے اُسے ایسا محسوس ہوا جیسے کہ حافظ کی روح اُس میں حلول کر آئی ہو۔ یہی وجہ ہے کہ طرز و اسلوب میں وہ حافظ سے بہت قریب ہے۔ میں نے اس کتاب میں دونوں عارفوں کا تقابلی مطالعہ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔

فنی اعتبار سے حافظ اور اقبال میں یہ خصوصیت مشترک ہے کہ انھوں نے عقل و وجدان کے ٹکرائے پر پوری طرح قابو پایا اور ان نفسی قوتوں کو کمیی گری سے اپنے فن کا جزو بنا دیا۔ دراصل شعور اور لاشعور انسان کی باطنی زندگی کے ایسے عناصر ہیں جنہیں ایک دوسرے سے علامہ کرنا ممکن نہیں۔ ان میں موافقت پیدا کرنے ہی میں دونوں آہستہ آہستہ کی عظمت مضمر ہے۔ کبھی کبھی ایسا ضرور محسوس ہوتا ہے کہ جیسے انسانی نفس

کی یہ دونوں قوتیں اُن کے یہاں آنکھ مچولی کھیل رہی ہوں اور قاری کو بھی اس کھیل میں شرکت کی دعوت دے رہی ہوں۔ عقل و وجدان اور شعور و لاشعور کی موافقت اور ہمکاری کے بغیر فنی ہیئت نہیں پیدا ہو سکتی۔ اور فن کی ہیئت ہی فن کی وحدت ہے جو ریاضت کا ثمرہ ہے۔ اسی کی بدولت اسلوب اپنا آب و رنگ نکھارتا اور ہر قسم کے نفسی تضادوں کو اپنی وحدت میں تحلیل کر لیتا ہے۔ حافظہ اور اقبال کی جمالیات کو اسی نقطہ نظر سے سمجھنا اور پرکھنا چاہیے۔

اس کتاب کی تیاری میں مجھے مندرجہ ذیل اداروں سے کتابیں فراہم کرنے میں

مدد ملی :

خانہ فرہنگ ، ایران ، نئی دہلی ، فارسی سیمینار ، دہلی یونیورسٹی ، فارسی سیمینار ، مسلم یونیورسٹی ، علی گڑھ ، جامعہ ملیہ اسلامیہ ، نئی دہلی ، انڈین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک اسٹڈیز ، نئی دہلی۔ میں ان سب کا ممنون ہوں۔

میں علیم عبدالحمید صاحب کا ممنون منت ہوں کہ اُن کے ایما پر غالب اکیڈمی کے اشاعتی پروگرام میں 'حافظہ اور اقبال' کو شامل کیا گیا۔ پروفیسر ڈاکٹر نذیر احمد کا ممنون ہوں کہ انھوں نے کتاب کا پیش لفظ تحریر فرمایا۔ مسز ممتاز مرزا نے کاپیاں اور پردف دیکھنے کی زحمت گوارا کی جس کے لیے ان کا شکریہ ادا کرتا ہوں۔ ذہین نقوی صاحب سیکریٹری غالب اکیڈمی نے کتاب کی طباعت کا حسب دلخواہ انتظام کیا اور ظل عباس عباسی صاحب نے اشاریہ مرتب کیا۔ میں ان دونوں اصحاب کا تہ دل سے شکر گزار ہوں۔

یوسف حسین خاں

۷ اپریل ۱۹۷۶ء

نظام الدین۔ نئی دہلی



حافظ شیرازی



اقبال

پہلا باب حافظ اور اقبال

اقبال نے 'اسرارِ خودی' کے پہلے اڈیشن کے منظوم باب میں حافظ کی شاعری پر اعتراض کیا تھا کہ اس سے مسلمانوں میں بے عملی پیدا ہوگی۔ اس نے ادبیاتِ اسلامیہ کی اصلاح کے لیے جو اصول پیش کیے ان سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ فنی مقاصد سے زیادہ اخلاقی مقاصد کو عزیز رکھتا تھا۔ تصوف پر بھی اس کی یہ تنقید تھی کہ اس کے نزدیک وہ خواب آور ہے۔ چنانچہ اس نے خودی کا نیا تصور پیش کیا جو اب تک خانقاہی تصوف میں مذموم خیال کیا جاتا تھا۔ یہ تصور عمل اور آرزو مندی کا آئینہ دار اور اس کے انفرادی اور اجتماعی مقاصد سے ہم آہنگ تھا۔ اس نے مقصوف شاعروں کو مسلمانوں کے زوال اور انحطاط کا ذمہ دار ٹھہرایا۔ میرے خیال میں اقبال کی یہ تنقید اسی طرح ایک طرزِ تہمتی جس طرح اس کی افلاطون پر تنقید تھی۔ حالانکہ اگر غور سے دیکھا جائے تو خود اقبال کے بعض خیالات پر افلاطون کا اثر ہے۔ مقصد پسندی کے ادب میں افلاطون کے اصولِ فن کا فرما نظر آتے ہیں۔ افلاطون کا کہنا تھا کہ فن (آرٹ) کو اخلاق کا تابع ہونا چاہیے۔ فن کی تخلیق ملکیت کے مجموعی مفاد کے مطابق ہونی چاہیے۔ افلاطون نے اپنے فلسفی بادشاہ کو مشورہ دیا تھا کہ صرف ان شاعروں کو ملک میں رہنے کی اجازت دی جائے جو محکوم کاری کی تلقین کرتے ہوں اور جن کی شاعری سے اجتماعی

مقاصد کو فروغ حاصل ہوتا ہو۔ دراصل اقبال نے افلاطون پر جو الزام لگایا اس کا اطلاق فلاطینوس اسکندری (پلاٹینس) پر ہوتا ہے جس کے نوافلاطونی تصوف کا اثر صوفیاء نے قبول کیا جن میں اقبال کے مرشد مولانا روم بھی شامل ہیں۔ لیکن مولانا کے عشق کے جوش اور دلولے نے ان کے تصوف کی قلب مہیت کردی اقبال نے اسی چیز کی پیروی اور تقلید کی اور اپنا روحانی سفر ان کی رہبری میں طے کیا۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اقبال کی شخصیت ادبی ذوق کے معاملے میں منقسم تھی۔ ایک طرف تو وہ حسن بیان اور ادبی لطف کو پسند کرتا تھا اور دوسری جانب کہتا تھا کہ مجھے رنگ و آب شاعری سے کوئی سروکار نہیں۔ مجھ پر شاعر ہونے کی تہمت کیوں لگاتے ہو؟ اس نے اردو اور فارسی دونوں میں شاعری کی۔ ان دونوں میں سے کوئی بھی اس کی مادری زبان نہیں تھی۔ اس نے ان دونوں زبانوں کی تحصیل میں بڑی ریاضت کی۔ یہ اس کے وسیع مطالعے کا پھل تھا کہ اس نے دونوں زبانوں میں پوری قدرت حاصل کی۔ یہی نہیں بلکہ اپنا خاص اسلوب تخلیق کیا جو پہچانا جاتا ہے۔ شروع شروع میں لکھنؤ کے ادیبوں اور شاعروں نے اس کی زبان کو غیر فصیح کہا لیکن تھوڑے دنوں بعد سب اردو والوں نے اسے اپنا سب سے بڑا شاعر مانا۔ اہل ایران نے بھی اس کی فارسی کی ترکیبوں اور محاوروں پر اعتراض کیا تھا لیکن اب وہ بھی اس کی شاعرانہ عظمت کو تسلیم کرتے ہیں۔ ایران میں اس کی شاعری پر بعض اونچے درجے کے ادیبوں نے اپنی آراء شائع کیں اور اس کی شاعری کو سراہا۔ اقبال نے فنی کمال حاصل کرنے کے لیے بڑی ریاضت کی اور

۱۱ ایران کے عہد جدید کے جن بلند مقام شاعروں نے اقبال کی فنی اور فکری عظمت کا کھلے دل سے اعتراف کیا ہے اور اس کے فارسی کلام کی خوبی و زیبائی کو تسلیم کیا ہے، ان میں ملک الشعراء بہار، علامہ ہندا، آقائی صادق سرمد شاعر ملی ایران، (باقی اگلے صفحے پر)

اس بات کو ایک عالم گیر اصول کے طور پر پیش کیا کہ بغیر محنت کوئی فنی کمال کی بلندی تک نہیں پہنچ سکتا۔ 'ایجاد معانی' میں اس نے حافظ اور ہزاروں کی مثال پیش کی ہے اس انداز سے کہ گویا یہ دونوں دنیا کے سب سے بڑے فن کار ہیں :

ہر چند کہ ایجاد معانی ہے خداداد کوشش سے کہاں مرد ہنرمند ہے آزاد
خونِ رگِ معمار کی گرمی سے ہے تعمیر میخانہ مآخذ ہو کہ بت خانہ بہتر
بے محنت پیہم کوئی جو ہر نہیں کھلتا روشن شرر ہمیشہ سے ہے خانہ فرہاد
اقبال کی منقسم شخصیت کا اظہار اس سے بھی ہوتا ہے کہ حافظ پر کڑی تنقید کرنے کے باوجود وہ اس کے حسن ادا اور لطافت بیان کا قائل تھا اور شعوری طور پر کوشش کرتا تھا کہ اپنی فارسی غزلوں میں اس کا رنگ و آہنگ پیدا کرے اور اس کے رموز و علامت کو برتے۔ اس نے حافظ کے استعاروں اور کنایوں کو اپنے فکر و فن

(بقیہ فٹ نوٹ ملاحظہ ہو)

آقای حبیب یغانی، آقای رجائی، آقای ادیب برومند، آقای دکتر قاسم رسا اور آقای علی قزاقی شامل ہیں۔ آخر الذکر نے اس بات پر تعجب کا اظہار کیا ہے کہ اقبال نے باوجود اس کے کہ فارسی اس کی مادری زبان نہیں، اس زبان کو پوری قدرت اور فصاحت کے ساتھ برتا اور اس طرح ایک محال بات کو ممکن کر دکھایا۔

(’ردی عصر‘ عبد الحمید عرفانی، چاپ تہران)

ملک الشعرا بہار نے نہ صرف اقبال کے کلام کی ادبی خوبیوں کا اعتراف کیا بلکہ اس کی مفکرانہ عظمت کو سراہا اور کہا کہ وہ ہماری ہزار سالہ اسلامی تہذیب اور فکر و نظر کا ثمر ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اقبال نے اسلامی علوم و حکمت کو اپنی فکر میں جذب کیا لیکن اس کے علاوہ اس نے مغربی تفکر کے ان عناصر کو بھی اپنے جذبہ و تخیل سے ہم آمیز کیا جو اسلامی تہذیب کی روح سے موافقت رکھتے تھے۔ اس طرح اس کی شاعری میں مشرقی اور مغربی علم و ادب کا سنگم نظر آتا ہے جس کی مثال کسی دوسرے کے یہاں نہیں ملتی۔

میں رنگینی پیدا کرنے کے لیے سونے کی پوری کوشش کی اور میرا خیال ہے کہ وہ بڑی حد تک اپنی اس کوشش میں کامیاب رہا۔ اقبال نے خلیفہ عبدالحمید سے جو اس کے مقربوں اور معتقدوں میں تھے، ایک مرتبہ گفتگو کے دوران میں کہا تھا کہ :

” بعض اوقات مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حافظ کی روح مجھ میں

حلول کر گئی ہے۔“ لے

اس کے باوجود اقبال کا خیال تھا کہ حافظ کی دلبرانہ شاعری سخت کوشی اور زندگی کی جدوجہد کے منافی ہے اور اس کی خوش باشی اور تسلیم و رضا کی تعلیم سے مسلمانوں کی عملی صلاحیتیں مفلوج ہو جائیں گی۔ وہ حافظ کی زندان بے خودی، بے گساری اور زندگی کی بے ثباتی کی تلقین کو ان اخلاقی مقاصد کی ضد سمجھتا تھا جو اس کے پیش نظر تھے۔ اس سے قبل حالی نے بھی اسی قسم کے خیالات ظاہر کیے تھے اور اردو کی عاشقانہ شاعری کو ”نپاک دفتر“ کہا تھا جس کی ”فونٹ سے اجتماعی زندگی زہر آلود تھی۔“ حالی نے بھی سید احمد خاں کی تحریک کے اثر میں آکر افلاطونی اصول کا پرچار کیا تھا کہ ادب کو اخلاق کا تابع ہونا چاہیے۔

یورپ سے واپسی کے بعد اقبال نے اپنی زندگی کا یہ مقصد ٹھہرایا کہ ہندوستان کے مسلمانوں کو عمل کے لیے متحرک کرے، اس لیے اس نے نوجوان مسلمانوں کو حافظ کی دلبرانہ شاعری کے مضر اثرات سے آگاہ کیا اور ان کی توجہ اجتماعی مقاصد کی طرف مبذول کی۔ چنانچہ ”اسرار خودی“ کے پہلے اڈیشن میں اس نے کہا :

ہوشیار از حافظ صہبائے گسار جاش از زہر اہل سرمایہ دار

رہن ساقی خرقہ پرہیز راو می علاج ہول رستاخیز راو

نیست غیر از بادہ در بازار او ازد و جام آشفہ شد دستار او

آں فقیہ ملت می خوار گاں آں امام امت بی پار گاں

نغمہ چنگش دلیل انحطاط ہاتفِ اوجسبیل انحطاط
مارگلزاری کہ دارد زہر ناب صید را اول ہی آرد۔ خواب
بی نیاز از محفل حافظ گذر الحذر از گوسفنداں الحذر

لطف یہ ہے کہ اس کردی تنقید میں بھی اقبال حافظ کے پیرایہ بیان کے جادو سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ چنانچہ اس کا یہ مصرعہ ”از دو جام آشفۃ شد دستار او“ حافظ کے اس شعر کی آوازِ بازگشت ہے جس میں اس نے صوفی کی کم ظرفی ظاہر کی ہے کہ تھوڑی سی پی کر اس نے اپنی ٹوپی ٹیڑھی کر لی۔ دو پیالے اور پی لیتا تو اس کی پیرہی کھل کر زمین پر گر جاتی :

صوفی سرخوش ازیں دست کہ کج کرد کلاہ

بدو جام دگر آشفۃ شود دستارش

اقبال کا یہ مصرعہ ”از دو جام آشفۃ شد دستار او“ حافظ کے مندرجہ بالا شعر کے زیر اثر لکھا گیا ہے۔

پھر اس تنقید میں اقبال نے حافظ اور عرفی کا مقابلہ کیا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ یہ دونوں شیرازی ہیں۔ حافظ کو اس نے جادو بیانی اور عرفی کو آتشِ زبانی کے اوصاف سے متصف کیا۔ لیکن اس کے ساتھ حافظ پر اس کا یہ اعتراض تھا کہ وہ رمزِ زندگی سے نا آشنا تھا اور اس میں ہمتِ مردانہ کی کمی تھی۔ عرفی کی توانائی اور بلند حوصلگی کو اس نے سراہا اور اسے حافظ پر ترجیح دی۔ اس کا خیال تھا کہ عرفی کے خیالات اس کے فلسفہ خودی سے ہم آہنگ ہیں۔ اس نے نوجوانوں کو مشورہ دیا کہ عرفی ہنگامہ خیز کے ساتھ بیٹھ کر شراب نوشی کرو تو کچھ مضائقہ نہیں۔ اگر زندہ ہو تو حافظ سے احتراز کرو، اس لیے کہ وہ زندگی کو موت میں بدل دے گا۔ اس کا ساغر آزادوں اور متحرک انسانوں کے لیے نہیں :

حافظ جادو بیاں شیرازی است عرفی آتش بیاں شیرازی است
ایں سوی ملک خودی مرکب جہاند ایں کنار آب رکنا باد ماند

ایں قتیل ہمت مردانہ آس ز رمز زندگی بے گانہ
 روزِ محشر جم اگر گوید بگیر عقیبا فردوس و حوراد حریر
 غیرت او خندہ بر حورا زند پشت پا بر جنت الماویٰ زند
 بادہ زن با عرقی ہنگامہ خیز زندہ! از صحبت عاقط گریز
 اقبال نے عرفی کو حافظ پر اس واسطے ترجیح دی کہ اس کے کلام میں بعض ایسے اشعار ملتے
 ہیں جن سے قوت و توانائی اور حوصلہ مندی ظاہر ہوتی ہے۔ مولانا اسلم جیراچوری کے
 نام اپنے خط میں اس نے لکھا :

”خواجہ حافظ پر جو اشعار میں نے لکھے تھے ان کا مقصد محض ایک لٹری
 اصول کی تشریح و توضیح تھا۔ خواجہ کی پرائیویٹ شخصیت یا ان کے
 معتقدات سے سروکار نہ تھا۔ لیکن عوام اس باریک امتیاز کو سمجھ نہ
 سکے اور نتیجہ یہ ہوا کہ اس پر بڑی لے دے ہوئی۔ اگر لٹری
 اصول یہ ہو کہ حسن، حسن ہے خواہ اس کے نتائج مفید ہوں،
 خواہ مضر، تو خواجہ دنیا کے بہترین شعرا میں سے ہیں۔ بہر حال میں
 نے وہ اشعار حذف کر دیے اور ان کی جگہ اس لٹری اصول کی
 تشریح کرنے کی کوشش کی ہے جس کو صحیح سمجھتا ہوں۔ عرفی کے
 اشارے سے محض اس کے بعض اشعار کی طرف تلمیح مقصود تھی مثلاً :

گر فتم آنکہ بہشتم دہند بے طاعت

قبول کردن صدقہ نہ شرط انصاف است

لیکن اس مقابلے سے (حافظ اور عرفی کے درمیان) میں خود مطمئن نہ تھا
 اور یہ ایک مزید وجہ ان اشعار کو حذف کر دینے کی تھی۔ دیباچہ بہت
 مختصر تھا اور اپنے اختصار کی وجہ سے غلط فہمی کا باعث تھا، جیسا کہ
 مجھے بعض احباب کے خطوط سے اور دیگر تحریروں سے معلوم ہوا جو وقتاً
 فوقتاً شائع ہوتی رہیں۔۔۔۔۔ تصوف سے اگر اخلاص فی العمل مراد ہے

(اور یہی مفہوم قرونِ اولاء میں اس کا لیا جاتا تھا) تو کسی مسلمان کو اس پر اعتراض نہیں ہو سکتا۔ ہاں، جب تصوف فلسفہ بننے کی کوشش کرتا ہے اور عجیبی اثرات کی وجہ سے نظامِ عالم کے حقائق اور باری تعالیٰ کی ذات کے متعلق موشگافیاں کر کے کشفی نظریہ پیش کرتا ہے تو میری روح اس کے خلاف بغاوت کرتی ہے۔^۱

اقبال نے اپنے خطِ بنام اکبر الہ آبادی میں لکھا ہے:

”میں نے خواجہ حافظ پر کہیں یہ الزام نہیں لگایا کہ ان کے دیوان سے کتنی بڑھ گئی ہے۔ میرا اعتراض حافظ پر اور نوعیت کا ہے۔ اسرارِ خودی میں جو لکھا گیا ہے وہ ایک لٹری نصب العین کی تنقید تھی جو مسلمانوں میں کئی صدیوں سے پاپولر ہے۔ اپنے وقت میں اس نصب العین سے ضرور فائدہ ہوا۔ اس وقت یہ غیر مفید ہی نہیں بلکہ مضر ہے۔ خواجہ حافظ کی ولایت سے اس تنقید میں کوئی سروکار نہ تھا، نہ ان کی شخصیت سے۔ نہ ان اشعار میں سے مراد وہ ہے جو لوگ ہوشوں میں پیتے ہیں بلکہ اس سے وہ حالتِ سُکر مراد ہے جو حافظ کے کلام سے بہ حیثیت مجموعی پیدا ہوتی ہے۔“^۲

اقبال نے عرفی کو حافظ پر اس واسطے ترجیح دی تھی کہ اس کے یہاں جوش اور توانائی کا اظہار ہے۔ یہ خصوصیت اکبری عہد کے اکثر شاعروں کے کلام میں ہے۔ وہ زمانہ مغلوں کی اقبال مندی، کامرانی اور اقتدار کا تھا جس کا اثر عام طبائع پر پڑنا لازمی تھا۔ عرفی اگر ایران میں ہوتا تو غالباً اس کے کلام میں وہ قوت اور تمکنت نہ ہوتی جو اس عہد کے ہندوستان میں زندگی بسر کرنے کی وجہ سے پیدا ہوئی۔ فیضی کے یہاں بھی شان و تحکم کی کمی نہیں۔ پھر باوجود اندازِ بیان کی بلند آہنگی کے اکبری عہد کے سب شاعروں کا قوی رجحان

تصوف کی طرف ہے، اسی روایتی تصوف کی طرف جو اقبال کو ایک آنکھ نہیں بھاتا۔ عرقی نے تو تصوف پر ایک رسالہ بھی لکھا تھا جس کا نام 'نفسیہ' رکھا تھا جس کی نسبت صاحب 'ماترہی' نے لکھا ہے :

"ورسائے نیز موسوم بہ نفسیہ در نشر نوشتہ کہ صوفیان و درویشان را

سرلوحہ دفتر تصوف و تحقیق می تواند شد"

پھر اس کے دیوان میں بھی حافظ کے دیوان کی طرح شاہد و شراب پر ہزاروں اشعار موجود ہیں۔ معشوق پرستی میں باوجود اپنی خود داری اور نخوت کے ہر قسم کی ذلت برداشت کرنے پر فرما کر رہا ہے۔ کفر عشق کا اسی طرح ذکر کرتا ہے جس طرح دوسرے شعرا تصوفین کرتے ہیں۔

عرقی کی خود پسندی کا یہ عالم تھا کہ وہ اپنے سامنے کسی دوسرے شاعر کو خاطر میں نہیں لاتا تھا۔ سعدی کے متعلق اس نے لکھا ہے کہ اس نے اپنے شیرازی ہونے پر اس لیے فخر کیا تھا کہ اسے معلوم تھا کہ یہ میرا بھی وطن ہونے والا ہے۔ لیکن حافظ کے آگے اس نے بھی گھٹنے ٹیک دیے اور اس کا سر عقیدت سے جھک گیا۔ چنانچہ کہتا ہے :

بگر و در قد حافظ کہ کعبہ سخن است

در آدمیم بعزم طواف در پرواز

اس سے یہ واضح ہو گیا کہ اقبال نے عرقی کو حافظ پر جو ترجیح دی وہ اس کے چند اشعار کی بنا پر تھی جن میں متحرک تصورات بیان کیے گئے تھے۔ اس قسم کے متحرک تصورات حافظ کے یہاں بھی ہیں جن کی نشاندہی ہم آئندہ صفحات میں کریں گے۔ بعد میں اقبال نے خود محسوس کیا کہ اس نے عرقی کی تعریف و توصیف اور حافظ کی تنقید و تنقید میں علمی اعتدال سے تجاوز کیا تھا۔ اسی لیے اسرار خودی کے دوسرے ادیشن سے یہ حصہ خارج کر دیا۔ میرا خیال ہے کہ اس معاملے میں وہ اکبر الہ آبادی کی رائے سے بھی متاثر ہوا۔ اقبال نے حافظ پر اور تصوف کے متعلق جو اعتراض کیے تھے، ان سے صوفیوں میں بڑی

برہمی پیدا ہو گئی تھی۔ خواجہ حسن نظامی نے اقبال کے غلات مضامین لکھے جن کے جواب اس نے امرتسر کے اخبار 'دکیل' میں شائع کیے۔ اس بحثا بحثی نے کافی طول کھینچا۔ اکبر الہ آبادی بھی اس معاملے میں خواجہ حسن نظامی کے ہم نوا تھے۔ لیکن وہ چونکہ ذاتی طور پر اقبال کو عزیز رکھتے تھے، اس لیے انھوں نے خواجہ حسن نظامی پر روک کا کام کیا۔ اپنے ایک خط میں انھوں نے خواجہ صاحب کو مشورہ دیا کہ:

” اقبال سے زیادہ نہ لڑیے۔ دُعاے ترقی و درستی اقبال کیجیے “

بایں ہمہ اکبر الہ آبادی نے اپنے مخصوص رنگ میں اس معاملے میں طبع آزمائی کی جس سے اقبال کے خیالات پر عام صوفیوں کے احساسات کا اظہار ہوتا ہے۔ وہ تصوف کی حمایت میں کہتے ہیں:

زباں سے دل میں صوفی ہی خدا کا نام لاتا ہے

یہی مسلک ہے جس میں فلسفہ اسلام لاتا ہے

سخن میں یوں تو بہت موقع تکلف ہے

خودی خدا سے جھکے بس یہی تصوف ہے

اقبال کی تنقید سے یہ بھی نتیجہ نکالا گیا کہ اس کا خودی کا فلسفہ مذہبی کم اور سیاسی

زیادہ ہے۔ وہ اجتماعی تنظیم کے بعد سیاسی قوت و اقتدار کا خواب دیکھ رہا تھا۔

جن لوگوں نے یہ رائے قائم کی تھی وہ میرے خیال میں غلطی پر نہیں تھے۔ چنانچہ اکبر

الہ آبادی نے بھی اپنے ان اشعار میں جو اقبال کے شعر پر تعزین ہیں، اسی خیال کو

پیش کیا ہے:

پہلوانی آن میں ان میں باکپن

آؤ گتھ جائیں خدا ہی کے لیے

ہا تھا پائی کو تصوف ہی سہی

می کند دیوانہ با دیوانہ رقص لہ

حضرت اقبال اور خواجہ حسن

جب نہیں ہے زور شاہی کے لیے

د رزشوں میں کچھ تکلف ہی سہی

ہست در ہر گوشہ ویرانہ رقص

خطوط اکبر بنام خواجہ حسن نظامی

اکبر الہ آبادی نے جس سیاسی اقتدار کو مبہوم خیال کیا تھا وہ بالآخر حقیقت بن گیا جسے وہ دہ میں لانے میں اقبال کا بڑا حصہ ہے۔ اس نے 'اسرارِ خودی' میں اپنے ہم مشربوں سے شکایت کی تھی کہ میں تو انہیں شکوہ خسروی دینا چاہتا ہوں تاکہ تخت کسریٰ ان کے پاؤں کے تلے رکھ دوں اور وہ ہیں کہ مجھ سے عشق و عاشقی کی حکایت، آب و رنگ شاعری میں سموتی ہوئی سننا چاہتے ہیں۔ اسی لیے انہیں میرے دل کی کیفیت کا پتا نہیں کہ اس کے اندر کتنی بے قراری اور ٹرپ کر دہیں لے رہی ہے:

میں شکوہ خسروی اور ادہم تخت کسریٰ زیر پای ادہم

اودھیش دلبری خواہد زن رنگ و آب شاعری خواہد زن

بے خبر بے تابی جاغم ندید آشکارم دید و پنہانم ندید

اقبال کو اپنے پیغام کی صداقت پر پورا یقین تھا۔ وہ پورے اعتماد و ثوق سے کہتا ہے کہ مجھے غلاموں کی پیشانی پر سلطانی شان اور دبہ دکھائی دیتا ہے۔ اس پر کسی کو تعجب نہ کرنا چاہیے اگر ایاز کی خاک سے شعلہ محمود کی تابناکی نمایاں ہو۔ اس کا روئے سخن نہ صرف مسلمانوں کی طرف بلکہ سب ایشیائی اقوام کی طرف تھا جو اس وقت مغرب کی استعماری قوتوں کی غلام تھیں:

میں بیساری غلاماں فرسلاں دیدہ ام

شعلہ محمود از خاک ایاز آید بروں

حافظ کے متعلق اقبال کی تنقید کی تہ میں جو تحریک کام کر رہا تھا اسے سمجھنا ضروری ہے۔ دراصل اقبال کو خوف تھا کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ حافظ کے دبستانہ پر ایہ بیان کے سامنے اس کی افادیت اور مقصد پسندی کی شاعری رکھی پھینکی سمجھی جائے۔ اس لیے اس نے ایک طرف تو آب و رنگ شاعری کو غیر ضروری بتایا اور دوسری جانب پوری کوشش کی کہ اس کے اشعار میں تو انسانی کے ساتھ دل کشی بھی پیدا ہو۔ اس بات کے لیے اس نے بلا تکلف حافظ کے پر ایہ بیان کا تتبع کیا، خاص کر اپنی غزلوں میں۔ اقبال کو اگرچہ احساس تھا کہ حافظ کی روح

اس کے جسم میں ملول کیے ہوئے ہے لیکن زمانے کا تقاضا تھا کہ وہ اپنی ساری فنی صلاحیتوں کو اجتماعی مقاصد کے فروغ دینے میں صرف کر دے۔ اقبال کی شاعرانہ فکر جب پروان چڑھی تو اس وقت تقریباً سارا عالم اسلامی اور ایشیا کے دوسرے ملک سامراجی شکنجے میں جکڑے ہوئے تھے۔ ہندوستان کے مسلمانوں کا انحطاط حد کو پہنچ چکا تھا۔ غیر قوم کی غلامی، پستی اور بے چارگی، معاشرتی انتشار، علم و فن میں پس ماندگی، یہ تھی ہندوستان کے مسلمانوں کی حالت۔ سید احمد خاں کی تحریک نے نیند کے ماتوں کو جھنجھوڑ کر اٹھایا تھا لیکن ابھی تک آنکھیں آدھی کھلی اور آدھی بند تھیں۔ ابھی تک انھیں اپنے اوپر اعتماد نہیں تھا، خود شناسی کی منزل تو ابھی کانے کو سوں دور تھی۔ وہ دوسروں کے سہارے جی رہے تھے لیکن دوسروں کے سہارے کوئی جماعت زندگی کی دوڑ میں آگے نہیں بڑھ سکتی۔ حالی قومی زندگی کی بڑے خلوص کے ساتھ نوحہ خوانی کر چکے تھے۔ اب ضرورت تھی کہ ادب میں اجتماعی معنویت پیدا کی جائے تاکہ اس کے ”ہمراہان سست عناصر“ ٹل اور حرکت کے لیے آمادہ ہوں اور ان کے دل میں ترقی کا حوصلہ پیدا ہو۔ اقبال کی شاعری کا مقصد اس حقیقت کو ظاہر کرنا ہے کہ اجتماعی زندگی کے احوال بدلنے سے احساس و فکر کی صورتیں بھی بدلتی ہیں جن کا عکس اس زمانے کے فن میں نظر آتا ہے۔ حالی، سید احمد خاں کی مقرر کی ہوئی حدود سے باہر نہ جاسکے۔ اقبال کی پرواز محدود نہ تھی۔ وہ فضا کی وسعتوں سے آسکھ چھوٹی کھیلتی رہی۔ وہ طائرِ زیرِ دام نہیں بلکہ طائرِ بالائے بام تھا جس کی آزادی کی کوئی مد نہ تھی۔

ہندوستان کے مسلمانوں کے علاوہ عالمِ اسلامی اور ایشیا کی دوسری قوموں کی ابتری اور انحطاط کا گہرا اثر اقبال کے دل و دماغ نے قبول کیا۔ ہندوستان کے مسلمان مغلیہ سلطنت کے قاتمے کے بعد انتہائی پستی اور بے بسی کی زندگی بسر کر رہے تھے۔ ترکستان، شمال مغربی چین، انڈونیشیا، مالیشیا، شمالی افریقہ سب غلامی میں مبتلا تھے۔ ان حالات میں اگر اقبال جیسے حساس شاعر نے اجتماعی معنویت

کے لیے اپنی شاعری کو وقت کر دیا تو اس پر کوئی تعجب نہ ہونا چاہیے، نہ اسے معمول کے فلاح کہا جاسکتا ہے۔ خودی کے استحکام کے ساتھ اس نے جدید علوم (سائنس) کی تحصیل پر زور دیا تاکہ اس کی پس ماندہ جماعت میں تسخیرِ فطرت کی صلاحیت پیدا ہو۔ وہ خالق ہی تصوف کی سکونی دروں بینی کے بجائے متحرک قسم کی بروں بینی کا احساس پیدا کرنا چاہتا تھا تاکہ انفس و آفاق دونوں کی بصیرت حاصل ہو۔ انفس کی مدد سے خودی کا احساس اور آفاق کی حد تک سائنس کی تعلیم کو جماعتی امراض کا علاج تجویز کیا۔ اقبال کا خیال تھا کہ ماخذ کی شاعری اور متصوفانہ خیالات سے جماعت کی قوتِ عمل کمزور ہوگی۔ وہ ان خیالات کو غمی لے سے تعبیر کرتا ہے جو خواب آور ہے۔ اس کا عقیدہ تھا کہ کوئی جماعت بھی حرکت و عمل کے جو کھوں میں پڑے بغیر سر بلندی نہیں حاصل کر سکتی :

تاشیر غلامی سے خودی جس کی ہوئی نرم ابھی نہیں اس قوم کے حق میں غمی لے
ایسی کوئی دنیا نہیں افلاک کے نیچے بے مرکزہ ہاتھ آئیں جہاں تختِ جم و دے
دوسری جگہ اسی مضمون کو اس طرح ادا کیا ہے :

ہے شمرِ عجم گر پڑ بناک و دل آویز اس شعر سے ہوتی نہیں شمشیرِ خودی تیز
انسر: د اگر اس کی نوا سے ہو گنگستاں بہتر ہے کہ خاموش رہے مرغِ سحر نیز
مشرقی اقوام کی حالت دیکھتے ہوئے وہ پیر مغاں سے درخواست کرتا ہے کہ
انھیں قصیدیت کی شراب پلا کہ وہی ان کے لیے حقیقت ہے۔ مجاز کی شراب
پینے پلانے کا زمانہ گیا :

تجھ کو خبر نہیں ہے کیا؟ بزمِ کہن بدل گئی

اب نہ خدا کے واسطے ان کو مے مجاز دے

اس کے خیال میں اہلِ مشرق کو بالکل نئی قسم کی نئے اور بے ضرورت تھی،
ایسی نے جس کی نوا سے دل سینوں میں رقص کرنے لگیں اور ایسی مے جو جان کے
شیعے کو پگھلا دے :

فی کہ دل ز نوازش بسینہ می قصد
می کہ شیشہ جاں را دہد گداز آور

دوسری جگہ اسی مطلب کو اس طرح بیان کیا ہے :

بہر زمانہ اگر چشم تو نکو نگر د طریق میکده و شیوہ مغاں و گراست
من آس جہان خیالم کہ فطرت ازلی جہان بلبل و گل را شکست سناست

یورپ کے قیام کے دوران میں اقبال نے دیکھا کہ وہاں عقلیت کے خلاف زبردست ردِ عمل رونما ہو چکا ہے اور سائنٹفک جبریت کی جگہ ارادیت اور عقلیت کی جگہ وجدانیت کا فلسفہ مقبول ہے۔ ارادیت (والینٹرازم) اور وجدان (انٹوشن) دونوں میں انسانی نفس کی آزادی کے اصول کو تسلیم کیا گیا تھا۔ یہ دونوں فلسفے مادیت کی جبریت کے مقابلے میں مذہبی اور اخلاقی تعلیم سے ہم آہنگ تھے اور ان میں انسانیت کے لیے اصلاح و ترقی اور اُمید و آزادی کا پیغام پوشیدہ تھا۔ اقبال ان تصورات سے متاثر ہوا۔ چونکہ خود اس کا ذہن فعال اور تخلیقی تھا، اس نے مغربی علم و حکمت کے ان اثرات کو اسلامی رنگ میں رنگ دیا اور بڑی خوبی سے مغربی افکار پر مشرقی روحانیت کا غازہ مل دیا۔ مشرقی اور مغربی علم و فکر سے جو مرکب بنا دہ اس کا پناہ ہے۔ چونکہ اس کے بنانے میں اس کا ذوق اور خونِ جگر بھی سرایت کیے ہوئے ہے اس لیے ہم اسے اس کی روحانی تخلیق کہہ سکتے ہیں۔ اس کا ذہن انتہائی ذہین تھا لیکن وہ کچھ بھی دوسروں سے لیتا تھا اس پر اپنی شخصیت کی چھاپ لگا دیتا تھا۔ اس بات کو دراصل زیادہ اہمیت حاصل نہیں کہ اس کے فیضان کے سرچشموں کو دریافت کیا جائے بلکہ یہ دیکھنا چاہیے کہ اس نے مختلف ذہنی اور روحانی عناصر کو اپنے دل کی آغوش میں تپا کر کیا شکل و صورت عطا کی اور اپنے فنی وجدان سے انھیں کس طرح نئے انداز میں معنی خیز بنایا۔ اسلامی مفکروں اور شاعروں میں اس نے سب سے زیادہ اثر مولانا روم کا قبول کیا۔ انھیں بھی ربہری میں اس نے افلاک کی روحانی سیر کی جس کی تفصیل جاوید نامہ میں ہے۔ اقبال کی طرح مولانا روم کا تصوف بھی متحرک ہے۔

اگرچہ خودی کا ان کے یہاں وہ مفہوم نہیں جو اقبال نے اسے دیا ہے۔ پھر مولانا کے یہاں ماورائیت اور ہمہ اوستی فلسفہ دونوں کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ یہاں بھی اقبال نے انتخاب سے کام لیا اور ان کی شنوی میں سے وہی چیزیں لی ہیں جو اس کے اپنے تصورات سے ہم آہنگ ہیں۔ اسلامی حکما میں ابن مسکویہ، ابن عربی اور عبدالکریم جلی اور مغربی مفکروں میں فٹے، نیٹے، برگسوں اور وارڈ اور شاعروں میں گوئے کا اثر اقبال کے فکر و فن میں نمایاں ہے۔ غرض کہ ان بسوں کے توانا اور متحرک تصورات کو اقبال نے ایک نئے قالب میں ڈھال کر اپنی شاعری کی صورت گیری کی۔ ان حکما کے خیالات کو اس نے اپنے جذبہ و تحلیل کا اس خوبی سے جز بنایا کہ وہ اسی کے ہو گئے۔ اقبال نے حافظ کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ وہ اس کے پیرایہ بیان کا دلدادہ تھا لیکن وہ محسوس کرتا تھا کہ جس جماعت سے اس کا تعلق ہے اسے سکون و اطمینان سے زیادہ بیخانی اور جذباتی کیفیت کی ضرورت ہے جو اسے مقاصد کے حصول پر آمکاسکے۔ وہ اپنے ارادے اور اختیار کو ہڑنا سیکھے جس کے بغیر ترقی اور اصلاح ممکن نہیں۔ اس میں شک نہیں کہ اقبال نے جو زندگی کی سکنت پیش کی وہ اجتماعی معنویت کے فنی اثبات کا زبردست کارنامہ ہے جس کی مثال مشرقی ادب میں نہیں ملتی۔ خود مولانا روم جن کی مریدی پر اسے فخر تھا بڑی حد تک اجتماعی مقصد پسندی سے نابلد تھے اور اگر واقف تھے تو کوئی واضح نقوش ان کے ذہن میں نہیں تھے۔ میں سمجھتا ہوں اسلامی ادب کی تاریخ میں کسی زمانے میں بھی تخلیقی ادب کو اس انداز میں نہیں پیش کیا گیا جس انداز میں اقبال نے اسے پیش کیا۔ اس نے مولانا روم کے خیالات کی نئی تفسیر تو جیہ کی اور اس ضمن میں جو نکتہ آفرینیاں کیں ان کی مثال نہیں ملتی۔ اس سے خود اس کے قلب و نظر کی وسعت، گہرائی اور توانائی کا اظہار ہوتا ہے۔ اس نے مولانا روم سے بہت کچھ لیا اور اپنی تفسیر و توجیہ سے انھیں بہت کچھ دیا بھی۔ اس نے مولانا کے خیالات کے لیے حافظ کا پیرایہ بیان اختیار کیا، خاص کر اپنی غزلوں میں۔ اس طرح اس کے یہاں مولانا و حافظ پہلو بہ پہلو پائے جاتے ہیں۔

اقبال کو متصوفانہ شاعری اور خاص طور پر ماقظہ پر یہ اعتراض تھا کہ اس کے رموز و علامت سے اسلامی تہذیب کی بنیادیں متزلزل ہو گئیں۔ مشرق وسطیٰ اور ایران کے صوفیاء نے فلاطینوس اسکندری (پلاٹینس) کے باطنی فلسفے کی پیروی کی۔ شیخ الاشراق شہاب الدین سہروردی نے اسے اپنی تصنیف 'حکمت الاشراق' میں مرتب کر کے وحدت وجود کو نظام کائنات کی صورت میں پیش کیا۔ اس کے نزدیک ذات واجب نور محض ہے جس کا اشعار یا اشراق تمام کائنات ہستی میں نظر آتا ہے۔ کائنات کے نظم میں تدریج پائی جاتی ہے جو روح کلی سے لے کر مادّے تک مختلف شیوں میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔ عالم کا نظام باہمی کشش سے قائم ہے۔ یہ پوری بحث افلاطون اور فلاطینوس اسکندری کے یہاں علمی تجربہ کے انداز میں ہے۔ ان کے یہاں عشق و محبت کی گہرائی اور سیر دگی نہیں پائی جاتی۔ اس کے برعکس اسلامی تصوف میں نوافلاطونی تصورات سے فیض اٹھانے کے بعد انھیں اپنے طور پر نئے رنگ میں ڈھال لیا گیا۔ قرونِ اوئی کے صوفیاء میں بھی عشق و محبت کی شدت ملتی ہے۔ ان کے یہاں عشق و محبت کو تزکیہ باطن کے لیے لازمی قرار دیا گیا۔ موجودات میں فطری طور پر جو کشش پائی جاتی ہے وہی عشق ہے۔ حق تعالیٰ نور الانوار اور کائنات میں سب سے زیادہ حسین ہے، اس لیے اس کی محبت سے انسان کو جو مسرت حاصل ہوتی ہے وہ کسی دوسری شے کی محبت سے نہیں ہوتی۔ حکمت اشراق کی بدولت وحدت وجود کے خیالات متصوفانہ شاعری کا جز بن گئے۔ خود اقبال کے مرشد مولانا روم کے یہاں فلسفہ اشراق کا اثر موجود ہے۔ اقبال کی طرح مولانا کے یہاں بھی عشق ارتقا کا محرک ہے۔ ثنوی میں یہ تصور مختلف صورتوں میں پیش کیا گیا ہے کہ ہر انسانی روح خدا سے جدا ہو کر اس کی طرف لوٹ جانا چاہتی ہے۔

ہر کے کو دور ماند از اصل خویش

باز جوید روزگار وصل خویش

غرض کہ شعراء متصوفین نے وحدت وجود اور عشق و محبت کے بارے میں

جن خیالات کی ترویج و اشاعت کی وہ اسلامی فکر کا جز بن گئے۔ اقبال کا خیال ہے کہ متصرفانہ شاعری مسلمانوں کے سیاسی انحطاط کے زمانے میں پیدا ہوئی۔ جب کسی جماعت میں قوت و اقتدار اور توانائی مفقود ہو جاتی ہے جیسا کہ تاتاریوں کی یورش کے بعد مسلمانوں میں ہو گئی، تو اس کے نزدیک ناتوانی حسین و جمیل شے بن جاتی ہے اور ترک دنیا کے ذریعے سے وہ اپنی شکست اور بے عملی کو چھپانے کی کوشش کرتی ہے۔ چنانچہ اقبال نے اپنے خطب نام سراج الدین پال لکھا ہے:

”حقیقت یہ ہے کہ کسی مذہب یا قوم کے دستور العمل و شعار میں باطنی معنی تلاش کرنا یا باطنی مفہوم پیدا کرنا اصل میں اس دستور العمل کو مسخ کر دینا ہے۔ یہ ایک نہایت مشکل طریق تفسیح کا ہے۔ اور یہ طریق وہی قومیں اختیار یا ایجاد کر سکتی ہیں جن کی فطرت کو سفہی ہو۔ شعراءِ عجم میں بیشتر وہ شعرا ہیں، جو اپنے فطری میلان کے باعث وجودی فلسفے کی طرف مائل تھے۔ اسلام سے پہلے بھی ایرانی قوم میں یہ میلان طبیعت موجود تھا اور اگرچہ اسلام نے کچھ عرصے تک اس کا نشو و نما نہ ہونے دیا، تاہم وقت پا کر ایمان کا آبائی اور طبعی مذاق لہجہی طرح سے ظاہر ہوا، یا بالفاظ دیگر مسلمانوں میں ایک ایسے لڑچکر کی بنیاد پڑی جس کی بنا وعدت الوجود تھی۔ ان شعرا نے نہایت عجیب و غریب اور بظاہر دل فریب طریقوں سے شعائرِ اسلام کی تردید و تفسیح کی ہے اور اسلام کی ہر محمود شے کو ایک طرح سے مذموم بیان کیا ہے۔ اگر اسلام افلاک کو بُرا کہتا ہے تو حکیم ستائی افلاس کو اعلا درجے کی سعادت قرار دیتا ہے۔ اسلام جہاد فی سبیل اللہ کو حیات کے لیے ضروری تصور کرتا ہے، تو شعراءِ عجم اس شعائرِ اسلام میں کوئی اور معنی تلاش کرتے ہیں۔ مثلاً:

غازی ز پے شہادت اندر تگ و پست
غافل کہ شہید عشق فاضل تر از دست
در روز قیامت ایں باو کے ماند
ایں کشتہ دشمن است و اں کشتہ دوست

یہ رباعی شاعرانہ اعتبار سے نہایت عمدہ ہے اور قابل تعریف، مگر انصاف سے دیکھیے تو جہادِ اسلامیہ کی تردید میں اس سے زیادہ دل فریب اور خوب صورت طریق اختیار نہیں کیا جاسکتا۔ شاعر نے کمال یہ کیا ہے کہ جس کو اس نے زہر دیا ہے، اس کو احساس بھی اس امر کا نہیں ہو سکتا کہ مجھے کسی نے زہر دیا ہے بلکہ وہ یہ سمجھتا ہے کہ مجھے اب حیات پلایا گیا ہے۔ آہ! مسلمان کئی صدیوں سے یہی سمجھ رہے ہیں۔^۱

اقبال کا بنیادی اعتراض حافظ پر یہ ہے کہ اس کی دنیا کی بے شباتی کی تعلیم اور اس کا دلبرانہ پیرایہ بیانِ سنت کو شمی اور زندگی کی جدوجہد کے منافی ہے۔ اس کی خوش باشی اور عشق و محبت کی شاعری سے اندیشہ ہے کہ نوجوانوں کی عمل کی صلاحیت مفلوج ہو کر رہ جائے گی۔ اس کی تسلیم و رضا کی تعلیم اور زندانِ بے خودی لوگوں کو غلط راستے پر ڈال دے گی اور اجتماعی مقاصد ان کی نظروں سے اوجھل ہو جائیں گے۔ اقبال سے پہلے حالی نے عشق و عاشقی کی شاعری کو مسلمانوں کے انحطاط کا سبب قرار دیا تھا۔ اس میں شک نہیں کہ مولانا حالی اور اقبال دونوں کے پیش نظر اصلاح تھی۔ اور دونوں کے دلوں میں اخلاص اور دردِ مندی تھی۔ لیکن کسی زبان کی فنی تخلیق کی آزادی فتوے کے ذریعے محدود نہیں کی جاسکتی۔ فنی آزادی ذاتی چیز ہے اور وہ اپنے حدود کا تعین خود اپنے اندرونی اقتضا سے کرتی ہے۔ 'اسرارِ خودی' کے

دیا ہے پر جب بہت اعتراض ہوئے تو یہ صحیح ہے کہ اقبال نے اسے دوسرے ادیشن سے خارج کر دیا لیکن اس نے اپنی رائے نہیں بدلی۔ چنانچہ اس وقت سے لے کر آج تک عام طور پر یہ خیال پایا جاتا ہے کہ حافظ اور اقبال ایک دوسرے کی ضد ہیں اور اگر کوئی ان میں سے کسی ایک کو مانتا ہے تو لازمی طور پر وہ دوسرے کی عظمت کا منکر ہے۔ یہ نقطہ نظر فقیر ہاؤس ہے، فنی اور ادبی نہیں۔ فنی عظمت کے مختلف اسباب ہیں۔ اس کا امکان ہے کہ دونوں کاروں کے اختلاف کے باوجود دونوں کے تخلیقی کارناموں کو تسلیم کیا جائے اور ان سے مسرت و بصیرت حاصل کی جائے۔ فنی تخلیق کی تفہیم اور پرکھ کر ایک طرف نہیں ہونی چاہیے۔ فن کاروں کی تخلیق الگ الگ روپ دھارتی ہے جس سے ان کا اصلی جوہر نمایاں ہوتا ہے۔ پھر اس کا بھی امکان ہے کہ دونوں کاروں کے بعض امور میں اختلاف کے باوجود ان کے بعض دوسرے خیالات میں اتحاد و اشتراک کے عناصر موجود ہوں اور وہ دونوں ایک دوسرے سے اتنے زیادہ دور نہ ہوں جتنا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے۔ مثلاً حافظ اور اقبال دونوں کے یہاں عشق فنی مرکز ہے۔ حافظ کا عشق مجاز و حقیقت کا ہے اور اقبال کا مقصدیت کلہ اس فرق کے باوجود مشترک فنی محرکات ہیں ایک دوسرے سے قریب ہے۔ فنی تخلیق میں جس طرح کوئی تصور بے میل اور خالص حالت میں نہیں ہوتا، اسی طرح جذبہ فکر پہلو پہلو موجود رہتے ہیں اور ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ بعض اوقات ان کی ترکیب و امتزاج سے ان کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔ شاعری میں جب وہ لفظوں کا جامہ زیب تن کرتے ہیں تو لازمی ہے کہ ان پر فن کار کے فکر و اسلوب کا رنگ پڑھ جائے۔ کوئی شاعر بالکل نئی بات نہیں کہتا۔ وہ پرانی باتوں ہی کو اپنے اسلوب اور طرزِ ادا سے نیا بنا دیتا ہے۔ انسانی تجربہ فکر و فن میں اکثر اوقات پیچیدہ ہوتا ہے۔ کبھی اس میں فکر غالب ہوتی ہے اور کبھی جذبہ و وجد۔ کبھی تخیل کا زور ہوتا ہے اور کبھی عقل کا۔ عظیم فن کار ان سب نفسیاتی عناصر میں امتزاج و ترکیب پیدا کرتا ہے۔ پھر بھی یہ ہوتا ہے کہ ان میں سے کوئی ایک عنصر زیادہ

نمایاں ہو جاتا ہے۔ اس کا انحصار اس پر ہے کہ فن کار کا تجربہ کس خاص لمحہ میں وجود میں آیا اور اس کے خارجی اور اندرونی محرک کیا تھے۔ شاعرانہ ادب کا چاہے کچھ موضوع ہو، فنی لحاظ سے وہ اس وقت موثر اور مکمل اور معنی خیز ہوگا جب کہ اس کی تخلیقی تفہیم ہو سکے۔ تخیل کی کارفرمائی کے بغیر فکر و جذبہ کی آمیزش ادھوری رہتی ہے اور اس کی تفہیم فنی تخلیق کی گہرائی میں نہیں اتر سکتی۔ اقبال کے فن میں تخیلی فکر اور اجتماعی آہنگ بڑی خوبی سے ہم آمیز ہیں۔ وہ عقل جزوی کا مولانا روم کی طرح زبردست نقاد تھا اور اس کے مقابلے میں اس نے جذبہ و وجدان یا عشق کی برتری کو طرح طرح سے بیان کیا۔ لیکن یہ عجیب بات ہے کہ اس کے باوجود وہ ہمارا سب سے بڑا تعقل پسند شاعر ہے۔ میں تو یہاں تک کہنے کو تیار ہوں کہ اردو تو اردو، فارسی میں بھی ایسا تعقل پسند (انٹلکچوئل) شاعر نہیں پیدا ہوا۔ یہ ضرور ہے کہ اس کا تعقل، تحلیلی یا منطقی نہیں بلکہ تخیلی اور وجدانی ہے۔ اس کے کلام میں علمی حقائق کا پس منظر کسی نہ کسی شکل میں قائم رہتا ہے۔ یہاں تک کہ اس کی فارسی اور اردو غزلیں بھی اس سے مستثنا نہیں ہیں۔ اس کے برخلاف حافظ کے یہاں کوئی مستقل نظام تصورات نہیں جسے تعقل کی لڑی میں پرویا جاسکے۔ وہ خالص جذبہ کا شاعر ہے۔ اس کے جذبے میں اگر کسی چیز کی آمیزش ہے تو وہ اس کے ذاتی اور شخصی تجربے میں جن میں کوئی اجتماعی آہنگ نہیں ملتا۔ اس کے یہاں عقل و وجدان کا تضاد نہیں جیسا کہ مولانا روم اور اقبال کے یہاں ہے۔ حافظ کے یہاں اس کے شاعرانہ تجربے کی وحدت مکمل ہے۔ عقل بھی وہی کہتی ہے جو وجدان کہتا ہے۔ اس کی آواز دل نواز، دھیمی اور سُر ملی ہے۔ اعتدال ایسا کہ نہ ہيجان ہے نہ بلند آہنگی۔ حافظ کے یہاں بلال اور جمال دونوں نہایت ہی پراسرار اور دل نشیں انداز میں جلوہ افروز ہیں۔ حکمت بھی نرم اور نازک اشاروں میں جمال کے سُر میں اپنا سُر ملاتی ہے۔ ایسی فنی وحدت فارسی اور اردو کے کسی شاعر کے یہاں نہیں۔ اسی وجہ سے حافظ کے پراسرار تغزل کے سامنے ہر ایک کو اپنا سُر بھگانا پڑا۔ اس پر اعتراض کرنے والوں میں کسی نے بھی اس سے انکار نہیں کیا کہ شاعری صرف لطیف جذبات کا اظہار نہیں بلکہ ان کی غذا

بھی ہے۔ اس سے انسانی روح کو جو سرور اور بالیدگی حاصل ہوتی ہے وہ ادب کی کسی صنف سے نہیں ہوتی۔ شاعری کا حسن طرز ادا یا ہیئت میں پوشیدہ ہے۔ اس میں پیچیدگی بھی ہوتی ہے اور وحدت بھی جسے کافی بالذات کہنا چاہیے۔ احساسات کی توانائی سمٹ کر وحدت کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ دراصل اسلوب اور ہیئت اس سے جدا نہیں۔ یہ خالص ذہنی اور ذوقی چیز ہے۔ فطرت میں اس کا وجود نہیں۔ اگر کوئی فطرت کے ہیئت و اسلوب کی بات کرے تو یہ استعارے کے طور پر تو ممکن ہے لیکن اسے حقیقت نہیں کہہ سکتے۔ فطرت چونکہ وحدت سے محروم ہے اس لیے وہ اپنے آپ کو دہرا تو سکتی ہے لیکن انسانی ذہن کی طرح تخلیق نہیں کر سکتی۔ چنانچہ کسی شاعر کے اسلوب و ہیئت کی نقل نہیں ہو سکتی۔ یہی وجہ ہے کہ حافظ کے بعد خود ایران میں اس کے اسلوب کا متبع نہ ہو سکا۔ بابا فتاح شیرازی نے حافظ کے طرز کو چھوڑ کر تنزل میں تفکر کی آمیزش کی اور ایک نئے اسلوب کی بنیاد لی۔ اکبری عہد کے ”تازہ گو یاں ہند“ نے، جن میں ظہوری، نظیری، عرقی اور فیضی شامل ہیں، اسی نئے اسلوب کو اپنایا۔ بعد میں یہی سبک ہندی کہلایا۔ اس میں نہ سعدی کی روانی اور صفائی ہے اور نہ حافظ کی نزاکت، لطافت اور فحشی، تفکر کے ساتھ لفظی پیچیدگی اور معنوی الجھاؤ لازمی ہے جو اکبری عہد کے سب شاعروں میں کم و بیش موجود ہے۔ خیالات کی پیچیدگی بیدل کے یہاں انتہائی شکل میں نظر آتی ہے۔ غالب اور اقبال نے بیدل کے بوجھل اسلوب کو چھوڑ کر اکبری عہد کے اساتذہ کی طرف رجوع کیا جو ان کے مخصوص طرز ادا میں نمایاں ہے۔ اقبال کے یہاں جو بلند آہنگی ہے وہ مقصدیت کی اندرونی معنوی لہر سے ہم آہنگ ہے۔

فن کار کی حسن آفرینی پر زمانے اور حالات کا اثر پڑنا لازمی ہے۔ حافظ کے زمانے اور اقبال کے زمانے میں بڑا فرق ہے۔ فن کا مافذ وہ کش مکش ہے جو فن کار کو اپنی ذات کے علاوہ اپنے عہد کے معاشرتی اور سیاسی حالات سے کرنا پڑتی ہے۔ اقبال کی فنی تخلیق پر جن حالات کا اثر پڑا ان کا ہم اوپر جائزہ لے چکے ہیں۔ حافظ کے زمانے میں ایران میں

سیاسی انتشار اور ابتری تھی شیراز میں آئے دن حکومتوں کا تختہ الٹتا رہتا تھا لیکن جس تہذیب کے سامنے میں حافظ نے آنکھ کھولی، اس میں کوئی غلط نہیں پیدا ہوا تھا۔ اس وقت ایران میں اسلامی تہذیب کو اس قسم کے خطرے درپیش نہیں تھے جو سیاسی غلامی کا لازمی نتیجہ ہیں۔ تیمور نے اسلامی ملکوں کو اپنی ترک تازیوں سے ضرور درہم برہم کر دیا تھا لیکن اسلامی تہذیب کے جو کھٹے میں کوئی رخنہ نہیں پیدا ہوا۔ قوت و اقتدار کے جھگڑے آپس کے تھے، غیروں کے نہ تھے۔ تیمور کی حکومت روس اور چین کی سرحدوں تک پہنچ چکی تھی۔ عثمانی ترکوں نے وسطیورپ میں ویننا تک اپنی فتوحات کے جھنڈے گاڑ دیے تھے۔ ہندوستان میں غلی اور غلطی حکمرانوں نے تقریباً پورے ملک کو مرکزی حکومت کا باج گزار بنالیا تھا۔ غرض کہ مشرق سے مغرب تک مسلمانوں کے سیاسی اقتدار کا بول بالا تھا اور اسلامی تہذیب کی بنیادیں مضبوط تھیں۔ اقبال کی تنقید کا نشانہ مغربی سامراج تھا، حافظ کی تنقید کا رخ ان کی طرف تھا جو دین و تمدن کی پیشوائی کے دعوے دار تھے اور اپنے اخلاقی عیوب کو ریاکاری کے لبادے میں چھپاتے تھے۔ اقبال سیاسی غلامی سے نجات دلانا چاہتا تھا اور حافظ کے پیش نظر معاشرتی زندگی کی ظہارت تھی۔ اس نے علما، صوفیا، زاہد، واعظ، شیعہ، سب کو اپنے شیریں طرز کا نشانہ بنایا اور ان کی قلبی کھولی۔ شاہ شجاع کے زمانے میں خواجہ عماد ایک مشہور فقیہ تھے اور بادشاہ کو ان سے بڑی عقیدت تھی۔ ان کی بی ان کی نماز کی دیکھا دیکھی سر جھکاؤ اور اٹھاتی تھی جیسے اپنے مالک کی طرح رکوع و سجود میں مشغول ہو۔ لوگوں میں عام طور پر مشہور تھا کہ خواجہ عماد کی بی بھی عبادت گزار ہے۔ خواجہ عماد نے اور دوسروں کے ساتھ شاہ شجاع کو حافظ کی آزادہ روش سے بظن کر دیا تھا۔ حافظ نے اپنی ایک غزل میں خواجہ عماد کی ریاکاری پر اس طرح طنز کیا:

ای کبک خوش خرام کجا میروی بایست

غرہ مشوکہ گر بہ زہاد نماز کرد

فنی اور جمالیاتی تخلیق کے محرک اور اسباب پیچیدہ ہیں۔ ان میں بعض اندرونی

ہیں اور بعض خارجی۔ اندرونی اسباب کا تعلق فن کار کے جذبے سے ہے اور خارجی اسباب کا معاشرتی ماحول سے۔ پھر یہ دونوں قسم کے اسباب ایک دوسرے سے بالکل الگ نہیں بلکہ ایک دوسرے کے ساتھ گتھے ہوئے ہوتے ہیں۔ گتھے ہوئے بھی ایسے نہیں جیسے دو جامد چیزیں ہم آمیز ہوتی ہیں بلکہ متحرک اشیا کی طرح مربوط۔ دونوں کی حرکت ایک دوسرے کو توانائی اور قوت بخشتی ہے۔ دونوں کی وحدت فن کار کو تخلیق پر ابھارتی ہے۔ فن میں حقیقت حاضرہ کا پر تو کسی نہ کسی شکل میں ضرور دکھائی دیتا ہے۔ فن کار کے تجربے کا تعلق لازمی طور پر اپنے زمانے سے ہوتا ہے۔ وہ یا تو اپنے زمانے کو قبول کرتا ہے یا اسے رد کرتا ہے۔ غرض کہ دونوں حالتوں میں وہ اپنے زمانے سے وابستہ رہتا ہے۔ اس کا تجربہ جب اپنی بلندی پر پہنچتا ہے تو روحانی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ شاعر اپنے اس روحانی تجربے کو لفظوں کا جامہ پہناتا ہے جو اسے معاشرتی زندگی عطا کرتی ہے۔ شاعر اپنے جذبہ و تخیل کے اظہار کے لیے زبان، ماحول، تاریخی روایات اور تہذیبی نفسیات جو اسے ورثے میں ملی ہیں، ان سب سے صرف نظر نہیں کر سکتا۔ ان سب کے مجموعی اثر سے اس کے فن کا خمیر تیار ہوتا ہے۔ شعر کو سمجھنے اور اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے ان سب اثرات کا تجربہ اس طرح ممکن نہیں جیسے کیمیاوی طور پر مادی اشیا کا کیا جاتا ہے۔ شاعری مکالمہ ہے شاعر اور اس کے زمانے کے درمیان۔ یہ خود کلامی مختلف شاعروں میں مختلف روپ اختیار کرتی ہے۔ حافظ اور اقبال دونوں عشق کی بات کرتے ہیں۔ اقبال عشق کی قوت محرکہ سے انقلاب پیدا کرنا چاہتا ہے۔ حافظ کے سامنے کوئی اجتماعی مقصد نہ تھا۔ وہ عشق کے ذریعے نشاط و مستی کا اظہار کرتا ہے جو کافی بالذات ہے۔ یہ مجاز اور حقیقت دونوں میں قدر مشترک ہے۔ اس کا اگر کوئی مقصد ہے تو سوائے انسانی روح کی آزادی کے اور کچھ نہیں۔ حافظ اور اقبال دونوں روح کی آزادی کے مقصد میں متحد ہیں لیکن دونوں کے حصول مقصد کے ذرائع مختلف ہیں۔ دونوں نے اپنی شاعری اور وجدانی بصیرت کے توسط سے مطلق

حقیقت کا مشاہدہ کیا۔ یہ ذہنی تجزیہ نہیں بلکہ براہ راست دہد و مشاہدہ ہے۔ دونوں جمالیاتی تجربہ جذبہ و وجدان سے اپنی غذا حاصل کرتا ہے۔ ذہنی تجزیے میں حقیقت، سکون و جمود کی شکل میں سامنے آتی ہے۔ اس کے برعکس وجدانی امتزاج میں فن کار حقیقت کا محرک حالت میں مشاہدہ کرتا ہے۔ اقبال کے مشاہدے میں وجدانی تجربہ تعقلی عمل سے خالی نہیں۔ حافظ کے یہاں تعقل بھی وجدانی ہے۔ وہ جب ”فکر معقول“ کی بات کرتا ہے تو بھی تعقل سے زیادہ جذبہ و وجدان اس کے پیش نظر ہوتا ہے۔ وہ جذبے سے کبھی بھی اپنے آپ کو علاحدہ نہیں کر سکتا۔ وہ ”خاطر مجموع“ کا کتنا ہی خواہش مند کیوں نہ ہو، جذبہ اس کے کلام میں جوش و گرمی اور حرارت پیدا کر دیتا ہے۔ اپنی ذات میں یہ سکون استغراق نہ حافظ کے لیے ممکن ہے اور نہ اقبال کے لیے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے جمالیاتی تجربے کی سکون آفرینی کو جذبہ یا مال کر دیتا ہو۔ حافظ اور اقبال دونوں کے یہاں اور خاص کر حافظ کے یہاں ہیئت، موضوع اور جذبہ بشیر و شکر ہیں۔ اس طرح فنی تخلیق عالم گیر اور ابدی بن جاتی ہے۔ اسی کو فن کی جمالیاتی قدر کہتے ہیں۔ جب ہم کسی فنی شے پارے سے متاثر ہوتے ہیں تو ہیئت، موضوع اور جذبے کو علاحدہ علاحدہ نہیں محسوس کرتے کیونکہ ان کا ایک دوسرے سے جدا وجود باقی نہیں رہتا۔ دراصل ان کی لطیف آمیزش انھیں ایک آزاد تخلیقی کل بنا دیتی ہے۔ بعض اوقات فن کار کسی خارجی واقعے یا حقیقت کا اثر لے کر اسے اپنے جذبے کا جز بنا تا ہے۔ وہ ہیئت اور طرز ادا کی خداداد پرچھ کر جمالیاتی شکل میں جلوہ فگن ہوتا ہے۔ اس وقت یہ کہنا دشوار ہو جاتا ہے کہ فنی اصلیت جذبہ ہے یا اس کی خارجی ہیئت جو ہماری نظروں کے سامنے آتی ہے۔ اقبال نے خارجی احوال کی مقصد پسندی کو اپنی نظم ”شمع اور شاعر“ میں اپنے جذبے کا جز بنایا ہے۔ اس کی رمزیت اور حسن ادا ملاحظہ ہو۔

شمع شاعر کو اس طرح خطاب کرتی ہے :

مجھ کو جو موجِ نفس دیتی ہے پیغامِ اجل

لب اسی موجِ نفس سے ہے نوا ہیرا ترا

میں تو جلتی ہوں کہ بے غم مری فطرت میں سوز تو فروزاں ہے کہ پردانوں کو ہوسودا ترا
گل بدامن ہے مری شب کے لہو سے میری صبح ہے ترے امروڑ سے نا آشنا فردا ترا
دوسرے بند میں استعارے اور کناے کو سمو کر اس طرح ہیئت آفرینی کی ہے :

تھا جنہیں ذوق تماشا وہ تو رخصت ہو چکے
لے کے اب تو وعدہ دیدار عام آیا تو کیا
انجمن سے وہ پڑنے شعلہ آتش امٹ گئے
ساقیا محفل میں تو آتش بجا م آیا تو کیا
آخر شب دید کے قابل تھی بسمل کی تڑپ
صبر دم کوئی اگر بالائے بام آیا تو کیا
پھول بے پروا ہیں تو گرم نوا ہو یا نہ ہو
کارواں بے حس ہے آواز درا ہو یا نہ ہو

اقبال نے اپنے اندرونی تجربوں کو لحن و صوت کا لباس اس لیے پہنایا تاکہ اس کے
دل میں جو آگ پریشی دہک رہی تھی اس میں سے ایک شرارہ باہر پھینک سکے۔ وہ
اپنے جذبے کو دوسروں پر بھی طاری کرنا چاہتا تھا۔ اس کے لیے اس نے اپنے کلام میں
ہیئت موضوع اور جذبہ و تخیل کی وحدت پیدا کی جس میں بے پناہ جذب و کشش ہے :
تو بجلوہ در نقابی کہ نگاہ بر نستانی مہمن اگر نستم تو بگو دگر چہ چارہ
غزلے زدم کہ شاید بنوا قرارم آید تپ شعلہ کم بگرد ز گسستن شرارہ
اس مقصد پسندی میں جذبہ غیر خود کو اپنے سامنے رکھتا اور اسے اپنا رازدار
بناتا چاہتا ہے :

اے کہ زمین فروزہ گرمی آہ و نالہ را زندہ کن از صدائے من خاک ہزار سالہ را
غنیہ دل گرفتہ را از نفسم گرہ کشای تازہ کن از نسیم من داغ درون لالہ را
اقبال کے نزدیک مقصد پسندی ہی میں حسن اور حقیقت پہنچاں ہیں۔ مہمن
اگر نستم تو بگو دگر چہ چارہ۔ اس کے برخلاف حافظ خارجی حقیقت یعنی معشوق کو جب

اپنے جذبے سے وابستہ کرتا ہے تو وہ دنیا جہاں سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔ یہ دروں میں
کا کمال ہے۔ محبوب کی زلف میں گرفتار ہونا اس کے نزدیک آزادی ہے۔ دراصل بندہ
عشق دونوں جہاں سے آزاد ہے :

فاش می گویم و از گفتم خود دلشادم بندہ عشقم و از ہر دو جہاں آزادم
گدای کوی تو از ہشت خلد مستغنیست اسیر عشق تو از ہر دو عالم آزاد دست
جمالیاتی تجربہ خالص تجربہ ہے جس میں ہر اس عنصر کو نگ کر دیا جاتا ہے جو وہ
خود نہیں ہے۔ اس میں وہ تخلیق لمحے بھی آتے ہیں جن میں ابدیت کی نشاندہی ہوتی
ہے۔ یہ زمان و مکاں سے ماورا اور خود اپنے تجربی کیفیت سے بھی ماورا ہوتے ہیں۔ جمالیاتی
وعدت میں جذبہ، ہیئت اور موضوع کی تثلیث ایک دوسرے میں ضم ہو جاتی ہے۔
وہ سارے ذہنی عناصر جو اس وعدت میں نہیں سموئے گئے علامہ کر دیے جاتے ہیں۔
فن کار اپنے آپ کو اس جمالیاتی وعدت میں کھود دیتا ہے۔ کھو جائے کے بعد پھر سے
وہ اپنے آپ کو اس میں پاتا ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ اس کی تخلیقی آزادی اور اس
کی انفرادیت زمانے کے عمل اور رد عمل کا کفیل ہے۔ وہ زندگی کے ”روشن و تاریک“
کو ایک دوسرے کے قریب لانے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کی تخلیقی آزادی شعور
اور لاشعور کو ایک دوسرے میں سمودیتی ہے۔ نہ اس کی انا کے حدود ہیں اور نہ اس
کے فن کے حدود ہیں :

عالم آب و خاک را بر محکم دلم بسای
روشن و تاریک را گیر عیار این چنیں (اقبال)

فن کار اپنے وجود کے مروض کو جو بہتے ہوئے چشمے کے مثل ہے، اپنے جذبہ
دل کے پٹے سے روکنے کی کوشش کرتا ہے اور جب اس میں ضمیر انا کی حالت پسید
ہو جاتی ہے تو اسے اپنے شعور و وجدان کا جز بنا لیتا ہے تاکہ اس کی مدد سے تخلیق جمال
کرے۔ وہ داخلیت میں خارجی حقیقت کے پس منظر کو پیوست کرتا ہے جو انسانی وجود
کو بزہر طے گیرے ہوئے ہے۔ اس طرح دروں و بروں کا امتیاز بنیادی تخلیق

میں مٹ جاتا ہے اور تجربے کی کٹل و مدت ظہور میں آتی ہے۔ فن کار جمالیاتی احساس کی خاطر بعض اوقات خود اپنے وجود سے بالاتر ہو جاتا ہے۔ یہ وجود سے گریز نہیں بلکہ شعور اور وجدان کا اس میں ڈوب جانا ہے۔ یہ حسن کے تجربے کا عالم گیر اصول ہے۔ حافظ کے یہاں حسن کی طرح محبت بھی جمالیاتی کیفیت ہے۔ اقبال کے یہاں حسن اور محبت کے احساس میں تعقل و شعور کو دخل ہے جس کے ذریعے سے جذبہ خارجی حقیقت کے ساتھ اپنے کو وابستہ کرتا ہے۔ دونوں کی فنی تخلیق میں ہیئت، موضوع اور جذبہ کا ایسا لطیف امتزاج ہے کہ ان کا تجزیہ آسان نہیں۔ اس کی تفہیم کل کی حیثیت سے ہو سکتی ہے۔ دراصل فنی تخلیق اعجاز ہے جسے صرف کل کے طور پر سمجھنا ممکن ہے۔ تحلیل و تجزیہ اسے سمجھ کر ڈالتے ہیں۔ ہیئت، موضوع اور جذبے کی تخلیقی تفہیم ایک ساتھ ہی ممکن ہے کہ بغیر اس کے تناسب اور موزونیت کی ریزی اور علامتی کیفیت کا احساس نہیں ہو سکتا۔ شعر کے معنی لفظی نہیں بلکہ جمالیاتی ہوتے ہیں جس میں ہیئت اور حسن ادا کو بڑا دخل ہے۔ فن کا بنیادی اصول یہی ہے۔ چاہے شاعری ہو یا موسیقی، مصوری ہو یا فنِ تعمیر، مجسمہ سازی ہو یا ناٹک، سب میں معنی خیز ہیئت کا اصول کارفرما ہے۔ یہی ان کے تناسب اور موزونیت کا ضامن ہے جس سے جذبے کے اظہار میں مدد ملتی ہے۔ بغیر ہیئت کے جذبہ خود اپنے اندر گھٹ کر رہ جائے گا۔ اس کے اظہار میں روانی اور ترقیم ہیئت ہی کی دین ہے۔ حافظ کے تغزل میں حسن ادا اور ہیئت اپنی معراج کو پہنچ گئی جس کی مثال فارسی اور اردو کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔

لاشبہ مولانا روم کو طرز ادا اور ہیئت میں وہ بلند مقام نہیں ملا جو حافظ کو حاصل ہے۔ مولانا روم کے معانی اور موضوع نہایت بلند اور اخلاقی افادیت کے حامل ہیں لیکن ان کی شنوی اور غزلیات جو شمس تبریز کے دیوان میں شامل ہیں، ڈھیلی ڈھالی اور ناہموار زبان میں پیش کی گئی ہیں۔ ان کے کلام کی ہیئت حافظ کے مقابلے میں جاذب نظر نہیں کہی جاسکتی۔ اس کے

برعکس اقبال کا پیرایہ بیان مولانا روم کے مقابلے میں حسن ادا کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے۔ اقبال نے پیرایہ بیان کی مدد سے حافظ کا تتبع کیا اور شعوری طور پر رنگینی پیدا کرنے کی کوشش کی۔ اگرچہ فارسی اس کی مادری زبان نہ تھی لیکن وہ بڑی حد تک اپنی اس کوشش میں کامیاب ہوا۔ بعض جگہ ممکن ہے اس کی زبان میں مستقم رہ گیا ہو لیکن فی الجملہ اس کی فصاحت کو اہل زبان نے تسلیم کیا ہے۔ اقبال نے فارسی زبان پر جو قدرت حاصل کی وہ قابل تعجب ہے اور ایک غیر اہل زبان کے لیے فخر کا موجب ہے۔ ہندوستان کے فارسی لکھنے والوں میں ایرانی لوگ امیر خسرو کی فصاحت کو ماننے میں حالانکہ ان کے یہاں بھی بعض جگہ محاورے کا مستقم اور نقص موجود ہے۔ ایک جگہ انہوں نے ہندی محاورے کا فارسی میں ترجمہ کر دیا ہے۔ ہندی میں محاورہ ہے کہ ”اس کی گانٹھ سے کیا جاتا ہے“ یہ محاورہ ٹھیٹھ ہندوستانی زندگی کی ترجمانی کرتا ہے۔ ہندوستان میں دہقانی لوگ اپنی دھوتی کے ایک جانب کمر پر پلیٹ دے کر اس میں روپے پیسے اُڑس لیتے ہیں۔ یہ طریقہ سارے ملک میں اب بھی ہے اور امیر خسرو کے زمانے میں بھی تھا۔ ظاہر ہے کہ یہ طریقہ ایران کا نہیں ہے جہاں دھوتی کی بجائے شلوار یا پاجامہ پہنا جاتا ہے۔ امیر خسرو نے اپنے ایک شعر میں اس ہندی محاورے کا ترجمہ کیا ہے :

جاں می رود ز تن جو گرہ می زند بزلف

مردن مراست از گرہ ادب می رود

ایران میں گرہ کی بجائے کیسہ کہتے ہیں۔ امیر خسرو کے اس محاورے کا تتبع مرزا غالب نے بھی اپنی ایک غزل میں کیا ہے، حالانکہ انھیں اپنی فارسی دانی پر بڑا فخر تھا :

گوئی ”مباد در شکن طسره خون شود“

دل زان تست از گرہ ماچہ می رود

اقبال نے ایک جگہ ”تیز خرام“ لکھا ہے جس پر اہل زبان نے اعتراض کیا۔ اعتراض یہ ہے کہ خرامیدن کے معنی ناز و انداز سے چلنے کے ہیں۔ ”تیز خرام“ میں

اس لفظ کے اصلی معنی کی نفی ہوتی ہے۔ ہاں، خوش خرام اور آہستہ خرام درست ہے۔ اقبال نے خرامیدن کے مصدر کے معنی 'چلنا' سمجھے ہیں اور اسی لیے "تیز خرام" کی ترکیب استعمال کی ہے جو فصیح نہیں۔

اگر خرامیدن کے معنی ناز سے آہستہ چلنے کے ہیں تو سعدی نے آہستہ خرام کیوں لکھا ہے؟ اس کا مطلب یہ ہوا کہ لفظ 'آہستہ' زائد ہے۔ جب زائد از ضرورت ہے تو غیر فصیح ہے۔ لیکن سعدی کو کون غیر فصیح کہہ سکتا ہے۔ اس کی فصاحت کا مقابلہ کوئی دوسرا فارسی زبان کا شاعر نہیں کر سکتا۔ یہ اسی کا شعر ہے :

آہستہ خرام بلکہ محرام

زیرِ قدمت ہزار جانست

اسی طرح اگر خرامیدن میں خوش خرامیدن بھی شامل ہے تو خوش خرام کی ترکیب میں خوش کا لفظ زائد ہے :

ای کبک خوش خرام کجا میروی بایست
(حافظ) غرہ مشوکہ گریہ زاهد نماز کرد

جب آہستہ خرام اور خوش خرام فصیح ہیں تو تیز خرام بھی فصیح ہونا چاہیے۔ لیکن زبان کے معاملے میں منطق کام نہیں دیتی۔ فصیح اور غیر فصیح کا آخری فیصلہ اہل زبان ہی کر سکتے ہیں۔ جو وہ کہیں وہی درست ہے۔ ہمیں ان کے فیصلے کو ماننا چاہیے۔ اقبال نے ایک غزل میں "غلط خرامی" کی ترکیب بھی استعمال کی ہے۔ میں نہیں جانتا کہ اہل زبان کی اس کی نسبت کیا رائے ہے۔ ان کی رائے چاہے کچھ ہو، شعر میں جو خیال پیش کیا گیا ہے وہ نہایت بلند ہے :

غلط خسرا می مانیز لڑتی دارد

خوشتم کہ منزلِ مادی دور و راہ خمِ بخت

اگر خسرو، غالب اور اقبال کے کلام میں فارسی محاورے کا کوئی سقم ہے تو اس کا یہ ہرگز مطلب نہیں کہ ان کی فنی عظمت کو بٹا لگ گیا۔ ان کے کلام کی جذباتی اور

جمالِ اِتی حقیقتِ مسلم ہے۔ کلام کی خوبی کا اظہار، کامیابِ ابلاغ اور معنی نیزی سے ہوتا ہے جو ان کے یہاں موجود ہے۔ حافظ کی طرح اقبال کی غزل پڑھتے ہی یہ محسوس ہوتا ہے کہ ہم کسی طلسمی نفا میں داخل ہو گئے۔ حافظ کا دیوان اس شعر سے شروع ہوتا ہے :

الایا ایہا الساقی ادرکنا ساء ونا ولہا

کہ عشق آساں نمود اول ولی افتاد مشکبہا

اس سے بحث نہیں کہ یہ غزل حافظ کی شاعرانہ زندگی کے کس دور میں لکھی گئی۔ لیکن اس میں وہ معانی ہیں جن کی تفصیل و تشریح اس کے سارے دیوان میں ملتی ہے۔ عشق اور بے خودی کی طلسمی کیفیت اس کی ساری شاعری پر چھائی ہوئی ہے۔ دوسرے شعر میں پہلے شعر کی وضاحت ہے :

بیوی نافہ کا خرصبا زان طرہ بکشايد

زتاب جعد مشکینش چہ خوں افتاد در دلہا

حافظ کے یہاں زلف و گیسو عشق کی گرفتاری کا رمز ہے۔ زلف و کاکل کے بیچ و خم سے منازلِ عشق کی دشواریاں مراد ہیں۔ ان دونوں اشعار کی تشریح پورے دیوان میں طرح طرح سے کی گئی ہے۔

اقبال کی فارسی غزلوں کا پہلا مجموعہ ”پیامِ مشرق“ ہے جسے ”بے باقی“ کا عنوان دیا ہے۔ اس کی پہلی غزل ہی میں اقبال نے اپنی اجتماعی معنویت اور زندگی کے ممکنات کو صاف صاف بیان کر دیا۔ اس کے سارے کلام میں یہی دونوں شعری محرک طرح طرح سے پیش کیے گئے ہیں۔ عشق، خودی اور بے خودی انہیں کی خاطر ہے۔ انہیں ہم اقبال کی شاعری کا لب لباب کہہ سکتے ہیں :

گماں میر کہ سرشتند در ازل گل ما کہ ما ہمنوز خسیا لیم در ضمیر وجود
یہ علم غرہ مشکو کار می کشی دگر است فقیہہ شہر گریبان و آستین آلود
بہار برگبہ را گندہ را بہم بر بست نگاہ ما ست کہ بر لالہ رنگے آب افروز

پھر مقصد پسندی کے راز ہلے سر بستہ بھی انھیں پیر میکدہ بتاتا ہے۔ اس مٹا
میں وہ حافظ کے رموز و علامات پر اپنا رنگ اس طرح چڑھا دیتے ہیں :

بشی بمیکدہ خوش گفت پیر زندہ دلی
یہ ہر زمانہ خلیل است و آتش غرود

پھر زبٹ شکن محمود کے دل میں ایاز کی محبت کا بت کردہ بناتے ہیں اور اپنے
ہم چشموں کو تاکید کرتے ہیں کہ اہل دیر سے نرم انداز میں بات کرو تاکہ محمود کے شوق
کی لالچ رہ جائے :

یہ دیریاں سخن نرم گو کہ عشق غیور
بنائے بت کردہ افگند در دل محمود

حافظ اور اقبال دونوں اپنی شاعری میں اندرونی جذباتی زندگی کی داستان
بیان کرتے ہیں۔ دونوں کے یہاں زندہ خیالات اور پُر کیف جذبات نقطوں کا
جامد زبیب بنتے ہیں، اس انداز میں کہ ہئیت اور معانی کی دوئی باقی نہیں
رہتی۔ دونوں کی غزلوں میں ہم کلامی ہے۔ یہ ایک طرح کی غیر شخصی داخلیت ہے جو
شاعر کے جذباتی تجربے کو خلسمی خاصیت عطا کرتی ہے۔ اقبال اپنی کردار نگاری میں
فلفلہ و تارخ سے مدد لیتا ہے۔ یہ اس کی مقصد پسندی کا خاص رمزی اور علامتی
اظہار ہے۔ حافظ کی کردار نگاری خالص تخیلی ہے جیسے ساقی، پیر مغاں، منجم،
فتسب، صوفی، حافظ وغیرہ۔ حافظ اور اقبال دونوں کہانی کہتے ہیں۔ ان کی
کہانیاں سلسل نہیں ہوتیں بلکہ تخیلی ٹکڑوں میں پوشیدہ ہوتی ہیں جنھیں جوڑنا پڑتا ہے
تاکہ ان میں ربط و معنی پیدا ہوں۔ دونوں پیکر سازی کرتے ہیں جو ذہنی اور جذباتی
تلازمات کی تخلیق ہے۔ اقبال کے یہاں چونکہ حافظ کے مقابلے میں تخیلی رنگ نمایاں
ہے، اس لیے وہ اپنی پیکر سازی اور تلمیحات میں ماضی کی یادوں سے استفادہ
کرتا ہے اور ان سے شعوری طور پر تجربے کی نئی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ تاریخی اعتبار
سے اس نے تجربے کی نوعیت اس تجربے سے مختلف ہے جو ماضی میں بیت چکا

ہے۔ اقبال کے یہاں مافقہ خاص قسم کا نفسیاتی تجربہ ہے جس میں وہ منتخب واقعات اور تاثرات کو مرتب کر کے انھیں تخلیقی وجدان کا جز بناتا ہے۔ یہ ترتیب شعوری ہے۔ ورنہ واقعہ یہ ہے کہ اپنی اصلی حالت میں سب یادیں غلط ملط اور گڈنڈ ہوتی ہیں۔ ان میں مسرت و غم، جذبات، توقعات، آرزوئیں، جدوجہد، کشمکش اور ان سب کے رد عمل اکثر اوقات ملے جلے ہوتے ہیں۔ اقبال عقلی طور پر ان کا تجزیہ کر کے ان کی فنی صورت گری کرتا ہے اور ان پر اپنے جذبہ و تخیل کا رنگ چڑھا دیتا ہے۔ شاعری میں تاریخ کا تجربہ واقعاتی نہیں بلکہ جذباتی ہوتا ہے۔ جذبہ واقعات اور حوادث کو اس طرح پروتا ہے کہ حقیقت ایک مسلسل تخلیقی حرکت بن جاتی ہے۔ اقبال کے نزدیک انسانی وجود ایک سے زیادہ زمانوں کی مخلوق ہے جس میں ماضی کی سیڑیوں صدیاں سوئی ہوئی ہیں جن میں روحانی وحدت موجود ہے۔ جو تاریخی واقعات اور تعلیمات وہ اپنی شاعری میں استعمال کرتا ہے ان کی حقیقت خام مواد کی ہے جسے وہ اپنے شاعرانہ ظلم کے چوکھٹے میں جس طرح چاہے ڈھال لیتا ہے۔ اسی میں اس کے فن کا مکمل پوشیدہ ہے۔ وہ حقیقت کا جو پیکر تراشتا ہے وہ اپنے اندرونی جذبے اور پرکشش ہیئت کے باعث ہمارے لیے باذہب نظر اور معنی خیز ہوتا ہے۔ اس کے تصورات بھی جذبے کی طرح ہیئت کی تشکیل میں مدد دیتے اور اسے نکھارتے ہیں۔

میں کہ مری غزل میں ہے آتش رفتہ کا سراغ

میری تمام سرگزشت کھوے ہوؤں کی جستجو

حافظ کے یہاں بھی ماضی اور حال ایک دوسرے میں ایسے پیوست ہیں کہ یہ معلوم کرنا دشوار ہے کہ اس کا روئے سخن کس طرف ہے۔ اس کے تغزل کا یہ مخصوص پیرایہ بیان ہے کہ وہ جو کچھ کہتا ہے پر دے میں کہتا ہے۔ اس نے جو طلسمی دنیا بنائی اس کا اظہار رمز و ابہام ہی میں ممکن تھا جو اس کی غزل کی خاص خصوصیت ہے۔ اس کے بعد آنے والے غزل نگاروں نے اس باب میں اپنی اپنی بساط کے مطابق اس کا نتیجہ کیا۔ اس کا پتا لگانا بھی دشوار ہے کہ اس کا محبوب مجازی ہے یا حقیقی، یہاں بھی

وہ شروع سے آخر تک ابہام و اشتباہ کے پردے میں بات کرتا ہے۔ حافظ اخلاقی معتقدات یا مقصد پسندی کے بغیر اپنے جذبہ و احساس کو لفظوں میں اس خوبی اور حسن ادا سے متقل کرتا ہے کہ طلسمی کیفیت قاری یا سامع کے لیے مکمل ہو جاتی ہے۔ اسے غارِ بہار کے کی ضرورت نہیں پڑتی۔ اس کے بیان کی اندرونی توانائی اور رعنائی کافی بالذات ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ تغزل میں تصورات کی نہیں بلکہ جذبے اور ہیئت کی ضرورت ہے جسے پیرایہ بیان کہتے ہیں۔ جو لفظ حافظ نے اپنی غزل میں برتے، دوسرے بھی انہیں برتتے ہیں لیکن وہ تاثر و تاثیر نہیں پیدا ہوتی جو حافظ کے کلام سے ہوتی ہے۔ لفظوں کی ترتیب میں بہت سے ذہنی اور جذباتی عناصر شامل ہوتے ہیں جن سے فنی حسن ادا پیدا ہوتا ہے۔ اس میں ذہنی تلازمات، انداز فکر، وقت نظر، طرز ادا کی طرفگی اور رنگینی، ان سب کا مجموعی اثر ہمیں سحر کرتا ہے۔ حافظ کا دیوان کیا ہے طلسمات کا مخزن ہے۔ تعجب نہیں کہ خود اس کی زندگی ہی میں اس کے اشعار کو 'لسان الغیب' کہنے لگے تھے۔ کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہمیں جن کیفیات کا علاحدہ علاحدہ زمان و مکاں کے فرق کے ساتھ کبھی کبھی تجربہ ہوتا ہے، وہ حافظ کے یہاں بیت و مصافی کی وحدت میں یک جا موجود ہیں اور ان میں اتنی زبردست توانائی اور قوت پوشیدہ ہے کہ ہم انہیں شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنے اوپر طاری کرنے کے لیے مجبور ہو جاتے ہیں۔ اس طرح اس کا وجدانی اور روحانی تجربہ ہمارا تجربہ بن جاتا ہے۔ ہمارے ذاتی تجربے میں جو واقعات بڑے پیچیدہ تھے وہ حافظ کے یہاں سادہ، سنبھلے ہوئے اور صاف محسوس ہوتے ہیں۔ اس کے تاثر کی وحدت ہمارے قلب و نظر کے لیے تاثیر کی وحدت میں متکمل ہو جاتی ہے۔ اسے اس کی قدرت بیان کا اعجاز کہنا چاہیے۔

حافظ اور اقبال دونوں میں فن کی تخلیقی توانائی ہے۔ یہ توانائی نہ صرف یہ کہ روحانی مسرت کا سرچشمہ ہے بلکہ بجائے خود حسین و جمیل ہے۔ حافظ کے یہاں اس سے باطنی آزادی کا اظہار ہوتا ہے۔ اقبال کے نزدیک یہ توانائی عقیدت اور تخیل

کے جوش سے عبارت ہے۔ اس کے بغیر حافظ اور اقبال دونوں کی شاعری میں گرمی اور حرارت نہیں پیدا ہو سکتی تھی۔ دراصل اگر کسی میں روحانی توانائی کی کمی ہے تو وہ نیک انسان تو بن سکتا ہے لیکن عظیم فن کار نہیں ہو سکتا جس کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ صرف پیتا ہی نہیں بلکہ چھلکا بھی دیتا ہے جیسا کہ اقبال نے کہا ہے :

زاں فراوانی کہ اندر جان اوست

ہر تہی را پر نمودن شان اوست

حافظ اس توانائی کو شوق کہتا ہے جو موسیقی سے لہکتا اور بھرکتا ہے :

تا مہرباں ز شوق منت آگہی دہند

قول و غزل بساز و نوا می فرستند

یہی شوق کبھی اسے مجبور کرتا ہے کہ محبوب کی زلف سے جان کے عوض آشفٹگی

اور پریشانی خریدے۔ دل اس گھٹائے کی تجارت ہی میں اپنا نفع تلاش کرتا ہے :

دل ز حلقہ زلفش بجاں خرید آشوب

چہ سود دید ندانم کہ ایس تجارت کرد

اس میں شک نہیں کہ کسی شاعر کے سوانحی حالات سے اس کے ذہن کو سمجھنے

میں مدد ملتی ہے لیکن اس پر مد سے زیادہ بھر دسا کر نامناسب نہیں۔ ایسا کرنے

میں اندیشہ ہے کہ شعر کی اصلیت کہیں نظروں سے اوجھل نہ ہو جائے۔ زندگی

کے تجربے جب فن کار کے جذبہ و تخیل میں گھل مل جاتے ہیں تو وہ اس اندرونی

کیمیائگی کے باعث ہمارے لیے جاذبِ قلب و نظر بنتے ہیں۔ شاعر کے جذباتی

تجربے جب شعر میں تحلیل ہو جاتے ہیں تو ہمیں ان کی وحدت کو دیکھنا چاہیے

انھیں اس کے سوانحی حالات سے مربوط کرنے کی کوشش نہیں کرنی چاہیے۔

مثلاً ہم جانتے ہیں کہ حافظ اور اقبال دونوں کا اپنے معاشرے میں نچلے

درمیانی طبقے سے تعلق تھا۔ دونوں نے اپنی ذاتی جدوجہد اور قابلیت اور علم و

فصل سے معاشرے میں اپنا مقام بنایا لیکن ان کے کلام سے یہ ظاہر ہوتا



Accession number

57646

ہے کہ یہ مقام ایسا نہ تھا جس سے وہ مطمئن ہوں۔ ہم نہیں کہہ سکتے کہ ان کی یہ محرومی اور ناآسودگی کس حد تک ان کی فنی تخلیق کی محرک بنی۔ لیکن لسانی احوال کی طرح معاشری اور سوانحی احوال کو بھی ایک حد کے اندر رکھنا ضروری ہے ورنہ ایک طرف نتائج برآمد ہونے کا اندیشہ ہے۔ فنی تخلیق معاشرے کا ایک فرد انجام دیتا ہے لیکن اس کام میں اصلی محرک خود اس کی اندرونی غلطش اور اُچک ہوتی ہے جو بعض اوقات معاشری حالات کے باوجود اپنا اظہار چاہتی ہے۔

اقبال کی شاعری کے متعلق یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ اس پر خود اس کی زندگی اور خیالات کا گہرا اثر ہوا لیکن اس کے ساتھ یہ بھی ماننا پڑے گا کہ اس سے زیادہ اثر اس کی شاعرانہ تخلیق نے اس کی زندگی اور خیالات کی سمت متعین کرنے پر ڈالا۔ اسی طرح یہ دیکھا گیا ہے کہ فن کار اپنی آزادی کے دعوے کے باوجود خود اپنی تخلیق کا ذہنی طور پر پابند ہو جاتا ہے۔ فن کار کی زندگی اس کی اندرونی صلاحیت کی آئینہ دار ہوتی ہے اور اس کی اندرونی صلاحیت اس کی زندگی سے اپنے ضد و خال متعین کرتی ہے۔ بعض اوقات فن کار کے لاشعور میں جو خزانہ چھپا ہوتا ہے وہ شعور کی صورت اختیار کر لیتا ہے اور کبھی یہ ہوتا ہے کہ شعوری طور پر فن کار نے علم و حکمت کی جو معلومات حاصل کیں وہ لاشعور کی سطح کو نگہداشتی ہیں اور اس کے باطن میں جو پوشیدہ ہے اس میں مل ملا کر سب کو اس سے اُگلوا دیتی ہیں۔ اس طرح شعور اور لاشعور نہ صرف ایک دوسرے کو متاثر کرتے ہیں بلکہ فنی تخلیق میں بالکل تحلیل ہو جاتے ہیں۔ شعور اور لاشعور کے اس غل اور ردِ غل سے شاعر کی ذہنی اور جذباتی نشوونما میں تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں جنہیں وہ خود محسوس نہیں کرتا۔ اقبال کے یہاں مجاز نے مقصدیت کا رنگ و آہنگ بعد میں اختیار کیا۔ لیکن حافظہ کا کلام پڑھنے سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ شروع ہی سے مجاز اور

حقیقت ایک دوسرے میں پیوست ہیں اور جذبہ و تخیل کی نشوونما کا عمل اس قدر خاموش اور غیر واضح ہے کہ اس کے خدو خال کبھی نمایاں نہیں ہوتے۔ میں اسے حافظ کی فنی تخلیق کا معجزہ سمجھتا ہوں کہ اس کے کلام میں اس بات کا قطعی طور پر پتا لگانا دشوار ہے کہ اس کا شروع کا کلام کون سا ہے، درمیانی عہد کا کون سا ہے اور آخر عمر کا کون سا ہے؟ اس کے اندر دنی تخلیقی تجربے میں شروع ہی سے بھرپور پختگی نظر آتی ہے۔ اقبال کا ابتدائی کلام اور آخری زمانے کا کلام اگر سوانحی حالات کا پتا نہ ہو جب بھی معلوم ہو جاتا ہے۔ یہی حال غالب کا بھی ہے۔ لیکن حافظ کے کلام میں حسن ادا اور بلاغت کا جو انداز شروع میں تھا، وہی آخر تک رہا۔ تذکرہ نویسوں نے لکھا ہے کہ اس نے اپنی پہلی غزل بابا کوہی میں اعتکاف کی حالت میں کہی۔ اس کا مطلع ہے :

دوش وقت سحر از غصہ نجاتم دادند

وندراں ظلمت شب آب حیاتم دادند

انداز بیان اور پختگی کے اعتبار سے حافظ کی یہ غزل اس کی اعلیٰ ترین تخلیقات میں شمار ہونے کے لائق ہے۔ یہ روایت کہ یہ اس کی پہلی غزل تھی تاریخی لحاظ سے غلط سہی لیکن اس سے یہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ اس کے ہم عصروں کے نزدیک اس کے کلام میں مبتدیوں کی سی فام کاری کا اظہار کبھی نہیں ہوا۔ اس کی کسی غزل پر یہ حکم لگانا کہ یہ ابتدائی ہے اور یہ آخری زمانے کی ہے، ممکن نہیں۔ اس کے انداز بیان میں شروع سے آخر تک یکسانیت ہے۔ اس کا جذب و کیف جیسا جوانی میں تھا ویسا ہی بڑھاپے میں رہا۔ یہ بات اسلوب کی کوتاہی اور جمود کو ظاہر نہیں کرتی بلکہ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ جیسا کامل شروع میں تھا ویسا ہی آخر تک رہا۔ یہ صرف دنیا کی الہامی کتابوں کی خصوصیت ہے کہ ان کے اسلوب میں شروع سے آخر تک یکسانیت پائی جاتی ہے۔ حافظ کا کلام بھی اسی نہج کی چیز معلوم ہوتی ہے۔ جب وہ اپنے اندر دنی

تجربہ کو لفظوں کا جامہ پہناتا ہے تو اس کی روح کی شدت اور پاکیزگی ان میں سما جاتی ہے۔ یہی چیز قاری یا سامع پر اثر انداز ہوتی ہے اور بعض اوقات اس پر بے خودی کی کیفیت طاری کر دیتی ہے۔

فنی تخلیق اور اک و تخیل کا کرشمہ ہے۔ یہ ذہن اور فطرت کی آویزش کا نتیجہ ہے۔ اس کی خاطر فن کار کو بڑے پاڑے پیلنے پڑتے ہیں۔ اس کے لیے ضروری ہے کہ وہ شعور اور لاشعور کے منتشر اجزاء کو سمیٹ کر اپنی شخصیت کا حصہ بنائے اور انھیں وجدانی طور پر اپنی روح کی وحدت عطا کرے۔ حقیقی فن کار اپنے فن کا عاشق ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک اس کا فن، حسن کی قدر بن جاتا ہے۔ جب اس کی اندرونی ریاضت پُر اسرار طور پر اس کے خیالی پیکر کو معنی خیز بناتی اور پیکر میں تعین عطا کرتی ہے تو شاعر لفظوں کے ذریعے تخلیق حسن کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے وجود کے دریا میں غوطہ زن ہوتا ہے تاکہ اس کی تہ میں سے فن پارے کا موتی باہر نکال لائے۔ حافظ نے اپنے اس فنی عمل کے لیے سمندر اور قطرے کے استعارے بڑے ہی انوکھے انداز میں استعمال کیے ہیں۔ یہ صوفیانہ استعارے نہیں جو شرائے متصوفین کے یہاں ملتے ہیں بلکہ خالص فنی عظمت کے استعارے ہیں۔ وہ اپنی فطرتِ عالیہ کو خطاب کرتا ہے کہ تو اظہار کے لیے پیاسی اور بے تاب تھی، اب تو پن گھٹ پر پہنچ گئی جو تیرا مقصود تھا۔ مجھ خاکسار کو بھی ایک قطرہ عطا کر دے۔ مشرب و بحر کی رعایت اور قطرہ و خاک کے مقابلے سے بلاغت اور معنی آفرینی کا حق ادا کیا ہے :

ای آنکہ رہ بمشرب مقصود بردہ

زیں بحر قطرہ بمن خاکسار بخشش

اس سے ملتا جلتا مضمون اقبال کے یہاں بھی ہے۔ حافظ اور اقبال دونوں بے حد خود دار تھے۔ وہ اپنی فطرتِ عالیہ کے سوا کسی دوسرے کے سامنے فنی تخلیق کے روحانی عناصر کی بھیک نہیں مانگ سکتے تھے۔ حافظ کی طرح اقبال بھی اپنی

فطرت عالیہ کے چمن سے شبنم کے ایک قطرے کی درخواست کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ میں تیرے چمن میں اُگا ہوں، شبنم کا ایک قطرہ مجھے عطا کر دے تاکہ میرے فن کا غنچہ کھل جائے۔ تیری توجہ سے میری تخلیقی صلاحیت بروئے کار آجائے گی اسی طرح میسے شبنم کے ایک قطرے سے غنچہ اپنی تکمیل کی منزل طے کر لیتا ہے۔ اگر تو ایک قطرہ بخش دے گا تو تیرے دریا میں اس سے کوئی کمی نہیں واقع ہوگی، ہاں میں اپنی مراد پا جاؤں گا :

از چمن تو رستہ ام قطرہ شبنمی بخش

خاطر غنچہ و اشود، کم نشود بجوی تو

غرض کہ ایسا لگتا ہے کہ حافظ اور اقبال دونوں اپنے تخلیقی اظہار کے دیوانے ہیں، اس لیے کہ ان کی فنی تخلیق، حسن کی تخلیق ہے جس کی زیبائی سے پہلے وہ خود مسحور ہوتے ہیں اور پھر دوسروں کو مسحور کرتے ہیں۔ تخلیق کے لمحوں میں وہ اپنے کو فراموش کر دیتے ہیں۔ فن کار جتنا اپنے کو بھول کر اپنی توجہ اپنے فن کی طرف کرتا ہے، اتنا ہی اس کی تخلیق تابناک ہوتی ہے۔ وہ اس کے وجود سے اسی طرح غذا حاصل کرتی ہے جیسے پودا زمین سے اپنی زندگی پاتا ہے۔ وہ زمین کے سب کیمیائی عناصر جذب کر لیتا ہے۔ اس طرح فن پارے میں فن کار کی شخصیت کے سارے عناصر تحلیل ہو جاتے ہیں۔ شعور، لاشعور، فکر، جذبہ سب اس کے تحلیل میں گھل مل جاتے اور مجموعی طور پر اپنی تاثیر دکھاتے ہیں۔ ان کے الگ الگ دھارے باقی نہیں رہتے بلکہ وہ تخلیقی وجدان کا ایک بہتا ہوا چشمہ بن جاتے ہیں جو اٹھلاتا، اٹکھیلیاں کرتا، مستانہ وار اپنے مقرر راستے پر چلا جاتا ہے۔

حافظ اور اقبال کی فنی تخلیق میں انفرادیت اور آفاقیت دونوں پہلو بہ پہلو موجود ہیں۔ ان میں تضاد نہیں بلکہ دونوں ایک دوسرے کا تکملہ کرتی ہیں۔ ہر عظیم فن کار کی یہ خصوصیت ہے کہ اس کے تحلیل اور جذبے میں انفرادی اور آفاقی عناصر ایک دوسرے میں ضم ہو جاتے ہیں۔ بعض اوقات کسی فن کار کے

یہاں ایک عنصر نمایاں ہو جاتا ہے اور کسی کے یہاں دوسرا۔ علمی تحقیق کے نتائج بہ وقتاً فوقتاً نظر ثانی کی ضرورت ہوتی ہے لیکن فنی تخلیق کی صداقت ہمیشہ کے لیے ہے۔ چاہے کوئی اسے ماننے یا نہ مانے، اس پر نظر ثانی کی گنجائش کبھی نہیں نکلتی۔ ہوتر کی شاعری کے موضوعات فرسودہ ہیں لیکن ان پر نظر ثانی نہیں ہو سکتی جس طرح کہ یونانی علوم و حکمت پر کی جاسکتی ہے۔ ان علوم کے بعض اصول کو قبول کیا جاتا ہے اور بعض کو رد۔ ہوتر کی فنی تخلیق موجودہ زمانے کے لحاظ سے برمل ہو یا نہ ہو لیکن اس کی متبادل صورت نہیں پیش کی جاسکتی۔ یہی حال دانتے کی شاعری کا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تخیل کی تخلیق اپنی آزاد اکائی رکھتی ہے اور اس کا دامن ہمیشگی سے ٹکا ہوتا ہے۔ وہ اپنی جگہ مکمل ہوتی ہے۔ آنے والا زمانہ یہ سوال نہیں اٹھا سکتا کہ وہ ایسی کیوں ہے، ویسی کیوں نہیں؟ فن پارے کا سن اور ہم آہنگی ہمیشہ قائم رہتی ہے، چاہے لوگوں کے خیالات اور عقائد میں کتنا ہی انقلاب کیوں نہ پیدا ہو جائے۔ عظیم فن کار اپنے زمانے میں ہوتے ہوئے بھی اپنے زمانے سے ماورا ہوتا ہے۔ اکثر اوقات وہ اپنے ہم جنسوں میں تنہائی محسوس کرتا ہے، اس لیے فن کو اپنا رفیق و دمساز بناتا ہے۔ اس کی نا آسودگی فنی تخلیق کے لیے محرک ثابت ہوتی ہے۔ اکثر اوقات اپنے زمانے سے بلند ہونے کے باعث وہ حقیقت حاضرہ سے مفاہت نہیں کر سکتا۔ اس کا لازمی نتیجہ ذہنی اور روحانی کشمکش ہے جس کی تلافی وہ اپنی فنی تخلیق میں کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ کبھی وہ خواب و خیال کی دنیا بساتا ہے اور کبھی ”فردوس گمشدہ“ کی تلاش میں سرگرداں رہتا ہے۔ حافظ اور اقبال اُزیت کے قدردان ہونے کے باوجود ماورائی حقائق پر پورا یقین رکھتے تھے۔ وہ عالم غیب کو عالم شہادت میں اور عالم شہادت کو عالم غیب میں دیکھتے تھے۔ حقیقت اور محجاز اور مقصدیت کی تہ میں ان کی اسی نفسی کیفیت کو تلاش کرنا چاہیے۔ ان کا یہ یقین و ایمان ہی ان کے بظاہر متضاد خیالات میں مشترک اور اتعالیٰ کر رہا ہے۔

حافظ اور اقبال دونوں کے یہاں فن کی آزادی کا احساس موجود ہے۔ اس کا یہ مطلب

ہے کہ انھوں نے روایات کی پابندی کے بجائے ان کے وہ عناصر لیے جو ان کے فن میں کہتے تھے۔ روایات کے اس رد و قبول کے عمل سے فن کار کی اظہار ذات کی آفاقیت نمایاں ہوتی ہے۔ اسی آفاقیت کا تصور ہم فنی روایات کے بغیر نہیں کر سکتے۔ یہ ضرور ہے کہ عظیم فن کار ان روایات کے بعض اجزاء کو اپنانے کے ساتھ ان میں ذاتی تصرف بھی کرتا ہے یا نئی روایات کی داغ بیل ڈالتا ہے جنہیں مستقبل میں اپنایا جاتا ہے۔ روایات میں چلے وہ نئی ہوں یا پرانی، گہرائی پائی جاتی ہے۔ فن کار کا تخیل اس گہرائی کی تہ تک پہنچ جاتا ہے۔ حافظ نے اپنے فن کے ذریعے جو جالیاتی خزانے دنیا کو دیے وہ خود فراموشی کے عالم میں دیے۔ اسے کبھی اس کا احساس نہیں ہوا کہ وہ اپنی تخلیق حسن سے دنیا کو کیا کچھ دے رہا ہے۔ اس کی محویت اور استغراق کا یہ عالم تھا کہ اس کے نزدیک کڑوں کی گردش کاغذ اور اس کا جذبہ ایک ہو گئے تھے۔ اس کی بے خودی مکمل بے خودی تھی۔ اس کے برعکس اقبال کی بے خودی شعوری اور ارادی تھی۔ حافظ فراموشی سے گفتگو کرنے کا عادی تھا۔ فراموشی ہی اسے زندگی کے سارے ماز کا ہر کردی تھی۔ اس کا تخیل اس کے جذبہ دروں کا دم سار تھا۔ وہ اسے ان عالموں میں لے گیا جو ہمارے تجربے سے بالاتر ہیں۔ یہاں اسے خود اپنے وجود کا احساس باقی نہیں رہا۔ وہ اور جذبہ ایک ہو گئے:

بھی پرستی ازاں نقش خود ز دم بر آب

کہ تا خراب کنم نقش خود پر ستیدن

یہ عجیب بات ہے کہ حافظ بظہور سزا پا جذبہ ہے، شروع سے آخر تک جذبہ کا اظہار اتنا نمایاں نہیں جتنا کہ اقبال کے یہاں ہے جس کے جذبے میں شعور و تعقل کی ہمیشہ کی ہے۔ حافظ کے فن میں جذبہ کی زیریں لہریں ہمیشہ موجود رہیں لیکن یہ اس کے فنی ضبط و اعتدال کا کمال ہے کہ اس نے انھیں بس اتنا ابھرنے دیا جتنا وہ چاہتا تھا۔ کہیں ان کے سلیے دکھائی دیتے ہیں، کہیں ان کی مبہم جنبش نظر آتی ہے اور کہیں صرف یہ اشارہ ملتا ہے کہ وہ نیچے نیچے رواں دواں ہیں۔ غرض کہ اپنے جذبے کی ان اندرونی لہروں پر اسے پورا قابو حاصل رہا جو اس کے فنی کمال پر دلالت کرتا ہے۔ اس کے برخلاف اقبال کو اپنے جذبے پر قابو نہیں۔ شاید وہ دیدہ و دانستہ اس پر قابو حاصل کرنا نہیں چاہتا اس لیے کہ فنی کمال سے زیادہ اس کے پیش نظر مقاصد کی تابناکی تھی۔ اس کے یہاں جذبے کی موجوں کا ابھار اور جوش اور برنگینگی چھپائے نہیں چھپتی، چلے وہ نظم میں

ہو اور چاہے غزل میں۔ اس نے اپنی غزلوں میں حافظہ کی رنگینی اور مستی مستعار لی ہے لیکن وہ بھی اس واسطے ہے کہ تاثیر پیدا ہو اور وہ اپنے فن سے لوگوں کے دلوں کو بھاسکے۔ فکر و فلسفہ نے انسانی وجود پر شبہ ظاہر کیا۔ اقبال نے اس سارے مسئلے کو اپنے جوش عشق سے حل کر دیا۔ جو اس کے وجود اور شعور کا معروض ہے۔ یہی اس کی فنی تخلیق کا سب سے زبردست محرک ہے :

در بود و نبود من اندیشہ گماں ہا داشت

از عشق ہویدا شد ایں نکتہ کہ ہستم من

حافظہ کا بیشتر کلام خود رو ہے جس میں شعوری ارادے کو بہت کم دخل ہے۔ اس کے برعکس اقبال کی فنی تخلیق میں شعوری ارادے کو خاصا دخل معلوم ہوتا ہے۔ جو فن پارہ از خود وجود میں آتا ہے اس کی ہیئت فن کار کے تخیل میں پہلے سے متعین ہو جاتی ہے اور جس تخلیق میں ارادے اور شعور کو دخل ہو اس کی ہیئت اور موضوع دونوں کے لیے فن کار کو کاوش کرنی پڑتی ہے۔ اول الذکر میں اندرونی ریاضت زیادہ اور خارجی کاوش کم اور ثانی الذکر میں اندرونی ریاضت نسبتاً کم اور خارجی کاوش زیادہ ہونا لازمی ہے۔ ہر حالت میں فنی تخلیق آزاد وجود اختیار کر لیتی اور اپنے خالق سے بے نیاز ہو جاتی ہے حافظہ اور اقبال دونوں نے استعاروں کے ذریعے اپنے خیالات کو ظاہر کیا۔ عظیم شاعری کی یہی زبان ہے۔ شاعر اسی عالم کے ذریعے اپنی فنی تکمیل اور آزادی کے اصول کو ظاہر کرتا ہے۔ اسی میں مسرت اور بصیرت کا خزانہ پوشیدہ ہے جس کا سامع اور قاری متلاشی ہوتا ہے۔ بعض اوقات دونوں کے یہاں استعارے اور رموز و علامتیں ایک دوسرے میں اس طرح شیر و شکر ہیں کہ ان کی نشاندہی دشوار ہے۔ عظیم فن کاروں کے یہاں جس طرح ہیئت و موضوع، جذبہ و فکر اور علم و عرفان ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک وحدت بن جاتے ہیں، اسی طرح ان کی تخلیقی توانائی کی بدولت استعارے اور رموز و علامتیں بھی ہم آمیز ہو کر اپنے جدا گانہ ذوالحال ایک دوسرے میں گم کر دیتے ہیں۔ یہ علم معانی و بیان کی خلاف ورزی نہیں بلکہ تکمیل ہے۔ لیکن اس کا حق حافظہ اور اقبال جیسے عظیم تخلیقی فن کاروں ہی کو پہنچتا ہے۔

دوسرا باب

حافظ کا نشاطِ عشق

آج تک اس کا فیصلہ نہیں ہو سکا کہ حافظ کا عشق مجازی ہے یا حقیقی۔ دراصل خود مجازی اور حقیقی کی تقسیم بھی ایک نہایت ہی پیچیدہ تجربے کو سادہ بنانے کی کوشش ہے۔ یہ کہنا بڑا مشکل ہے کہ مجاز کہاں ختم ہوتا ہے اور عرفان و معرفت کہاں شروع ہوتی ہے۔ میرے خیال میں حافظ کے یہاں حقیقت اور مجاز ایسے گھلے ملے ہیں کہ انہیں ایک دوسرے سے علاحدہ نہیں کیا جاسکتا۔ حافظ کا اصلی رنگ مجازی اور انسانی ہے۔ وہ جو کچھ کہتا ہے اس کے انسانی تجربوں کی ترجمانی ہے۔ اس کے نود و علانم انسانی من و حال کی کیفیات سے لہریز ہیں جو ہمیشہ سے فنی تخلیق اور نشاط و سرستی کا سامان ہوتا کرتے رہے ہیں۔ انہیں سے حافظ کی شاعرانہ شخصیت آبھرتی ہے۔ اس کے

یہاں انہی سے زلیست کی تشنگی کو آبِ حیات کے چشمے تک رسائی نصیب ہوتی ہے۔ حسن و جمال کا احساس باطنی آگہی پر دلالت کرتا ہے۔ یہ ایسا تجربہ ہے جس کی توجیہ و تعبیر منطقی تعلق کے ذریعے سے نہیں کی جاسکتی۔ اس احساس میں دروں و بروں اور ”روشن و تاریک“ یا شعور اور لاشعور ایک ہو جاتے ہیں۔ یہ کام تخیل کے ذریعے سے انجام پاتا ہے۔ تخیل توانائی کی ساری شکلوں میں وحدت پیدا کر دیتا ہے۔ عشق کی طرح حسن بھی توانائی کی ایک صورت ہے، نہایت لطیف اور پاکیزہ۔ حافظ نے اس کے توسط سے زندگی اور کائنات کے حقائق بے نقاب کیے اور مجاز میں حقیقت کا پرتو دکھایا۔ اس کے نزدیک انسانی حسن میں ازلی حسن کے کمال و زیبائی کا مشاہدہ ممکن ہے بلکہ کہنا چاہیے کہ وہ دونوں ایک ہی ہیں۔ بے خودی کے عالم میں ساغرِ شراب میں محبوب کے چہرے کا عکس نظر آتا ہے۔ بھی تو اس میں ایسی درخشندگی اور چمک دمک ہے:

مادرِ پیالہ عکس رخ یار دیدہ ایم اے بے خبر ز لذتِ شرب مدام ما
 ایں ہمہ عکس می و نقش نگاریں کہ نمود یک فروغ رخ ساقیت کہ در جام افتاد

جس طرح وہ اپنے شعری آہنگ میں معنویت اور ہیت کا جو بارہا، اسی طرح وہ اپنے محبوب کے حسن میں جسمانی تناسب کے علاوہ روحانی عنصر کا خواہش مند تھا جسے وہ ”آں“ کہتا ہے۔ یہ اس کی بلاغت کا خاص انداز ہے کہ خود کہنے کے بجائے اسی بات کو کسی اہل نظر سے کہلواتا ہے:

”از بتاں آں طلب از حسن شناسی اے دل“

کایں کسی گفت کہ در علم نظر بینا بود

دوسری جگہ کہا ہے:

اینکہ می گویند آں خوشتر ز حسن

یار ما ایں دارد و آں نیز ہم

حسن محض جسمانی اعضا کا تناسب نہیں جس پر عاشق کا دل ریمکتا ہے بلکہ یہ

ایک ”لطیفہ“ نہانی تہ جو دل میں تلاطم و ہیجان پیدا کرتا ہے۔ فنی تخلیق کی کشش

بھی اسی پر منحصر ہے جس کے کوئی قواعد و ضوابط نہیں مقرر کیے جاسکتے۔
 لطیفہ ایست نہانی کہ عشق از و خیسزد کہ نام آں نہ لب لعل و خط رنگار نیست
 جمال شخص نہ چشم است و زلف و عارض خال ہزار نکتہ دریں کار دیار دل دار نیست
 اس مضمون کو اس طرح بھی ادا کیا ہے :

شاہد آں نیست کہ موی و میانی دارد

بندہ طلعت آں یاش کہ آتی دارد

حافظ نے ایک جگہ کہا ہے کہ جیسے دنیا میں بہت سے ہنر ہیں، اسی طرح عشق بھی
 ایک ہنر ہے جو بغیر حسن و جمال کے اپنے مقصود و منہا کو نہیں پہنچتا۔ حسن ہی اس کی
 قدر افزائی کر سکتا ہے۔ وہ توقع کرتا ہے کہ اور دوسرے ہنروں کی طرح عشق ناقدری
 کی نذر نہ ہو جائے گا۔ جب نامح نے مجھ سے کہا کہ عشق کے ہنر میں سوائے غم کے کچھ حاصل نہ ہوگا
 تو میں نے جواب دیا کہ جالیے آپ اپنا راستہ لیجیے۔ میرے نزدیک یہ سب سے بہتر ہنر ہے۔
 عشق میوزم و امید کہ ایں فن شریف چوں ہنر ہای دگر موجب حرام نشود
 نامح گفت کہ جز غم چہ ہنر دارد عشق برو اے نواب ناقل ہنری بہتر ازین
 پھر خدا سے دعا کی ہے کہ محبوب کو حسن خلق عطا کرے تاکہ وہ عاشق کی دلداری کرے۔
 اس کے نزدیک محبوب میں جب تک معنوی خوبی موجود نہ ہو وہ جذبہ کی قدر نہیں کی سکتا۔
 محبوب کے لیے ضروری ہے کہ وہ انسان بھی ہو اور اخلاقی اوصاف سے آراستہ ہو۔
 یہ کافی نہیں کہ اس میں صرف جنسی کشش ہو :

حسن خلقی ز فدای طلبم خوی ترا

تا دگر خاطر ما از تو پریشان نشود

دوسری غزلوں میں بھی یہی مضمون ادا کیا ہے اور محبوب کے لیے خوبی اخلاق اور

لطیف طبع کو ضروری بتلایا ہے :

بخلق و لطیف توان کرد صید اہل نظر بدام و دانہ نمکسیر نہ مرغ دانا را

حسن مہر و یان مجلس گرچہ دل میرودیں بحث ما در لطیف طبع و خوبی اخلاق بود

حافظ کے یہاں مثنوی و عشق زندگی کی تمثیل ہیں۔ وہ ان کے رموز و علامت کے ذریعے کائنات کے سر بستہ راز افشا کرتا ہے۔ یہ جذبے کی اندرونی حقیقت ہے جس کے تانے بانے سے ذات اپنی قبائے صفات بناتی ہے۔ کائنات کے حسن کی قدر افزائی عشق ہی کی بدولت ممکن ہے۔ یہ شوق و محبت کی شدت ہے جو مجاز و حقیقت دونوں پر حاوی ہے۔ یہ بات شاعر کے لہجے سے پہچانی جاتی ہے کہ اس کا رویہ سخن انسان کی طرف ہے یا حق تعالیٰ کی طرف۔ مولانا روم کے یہاں، خاص کر دیوان شمس تبریز میں، ایسے اشعار ہیں جو مجاز کے رنگ میں ہیں لیکن ان کے لہجے سے پتا چل جاتا ہے کہ ان کی مراد عشق حقیقی ہے، پیرایہ بیان چاہے مجاز ہی کا بڑتا ہو۔ ان کی شراب، شراب و مدت و معرفت ہے۔ مثلاً:

صنما بچشم مست که شرابدار عشق است بدہی می و قدح نی چه عظیم استادی
بادہ خورم و رزاں کہ خورم او بوسہ دہد بر ساغر من
مولانا کے یہاں عشق کا ذکر چاہے مجاز ہی کے رنگ میں کیوں نہ ہو لیکن ان کا لہجہ صاف بتلاتا ہے کہ ان کی مراد عشق حقیقی ہے۔ مثلاً:

یک دست جام بادہ و یک دست زلف یار رقص چہیں میانہ میدانم آرزو مست
مشتوق گر گوید برو در عشق ما رسوائی من زہد را یکسو نیم رسوا شوم رسوا شوم
حافظ کے یہاں مجاز اور حقیقت دونوں پہلو پہلو موجود ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کے روحانی تجربے میں ان دونوں کی وحدت قائم ہو گئی ہے۔ مجھے ان ایرانی نقادوں سے اختلاف ہے جن کا خیال ہے کہ حافظ کے یہاں جوانی میں مجاز کا اور بڑھاپے میں حقیقت کا رنگ غالب تھا۔ حافظ کی نفسی کیفیت دیکھتے ہوئے جس طرح مجاز اور حقیقت کا فرق و امتیاز مصنوعی ہے، اسی طرح جوانی اور بڑھاپے کی مد بندی بھی اصلیت سے خالی ہے۔ اگرچہ عام روایات کے بموجب حافظ کی عمر رنگ بھگ ۶۶ سال ہوئی لیکن واقعہ یہ ہے کہ وہ کبھی بوڑھا نہیں ہوا۔ بڑھاپے میں بھی اس کے یہاں جوانی کا جوش اور لہک باقی رہی۔ خود کلامی کے عالم میں اپنے آپ کو مشورہ

دیتا ہے کہ اے حافظ تو بوڑھا ہو گیا، اب میکہ کے کاٹخ نہ کر۔ رندی اور ہوسا کی جوانی میں ٹھیک ہیں لیکن بڑھاپے میں زیب نہیں دیتیں :

چوں پیر شدی حافظ از میکہ بیروں آئی رندی و ہوسا کی در عہد شباب ادنیٰ
بظہارت گزراں منزل پسیری و ممکن خلعت شیب چو تشریف شباب آلودہ
حافظ نے ایک جگہ محبوب کو خطاب کیا ہے کہ اگرچہ میں بوڑھا ہوں
لیکن ایک رات تو مجھے اپنی گود میں بھینچ لے، تو صبح دیکھنا کہ میں تیرے پہلو سے
جوان ہو کر اٹھوں گا :

گرچہ پیرم تو شبی تنگ در آفتابم گیر
کہ سحرگہ زکسار تو جوان بر خیزم
کبھی محبوب کے رخِ زیبا کی یاد سے بوڑھی رگوں میں جوانی کا خون گردش
کرنے لگتا ہے :

ہر چند پیر و خستہ دل و ناتواں شدم
ہر گہ کہ یاد روی تو کردم، جواں شدم
انسان سال و ماہ کے گزرنے سے بوڑھا نہیں ہوتا بلکہ بے وقافی کے صدموں
سے ہوتا ہے :

من پیر سال و ماہ نیم یار بے وفاست
بر من چو عمر میگردد پیر از آں شدم
اس بات پر افسوس بھی کیا ہے کہ بڑھاپے میں بھی باوجود علم اور زہد کے
رندی اور عاشقی نے پیچھا نہیں چھوڑا۔ اپنے دل کو اس طرح خطاب کیا ہے تاکہ اسے
غیرت ہو۔ لیکن یہ صرف دکھاوا ہے، دل بدھ جانا چاہتا ہے، وہ خوشی سے اس کے
پیچھے جاتا ہے۔ یہ بھی حافظ کی بلاغت کا انداز ہے :

دیدم دلا کہ آخر پسیری و زہد و علم
با من چہ کردیدہ مشوقہ با زمن

حافظ کے پیشرو سعدی نے محاسب کو مخاطب کیا ہے کہ تو جوانوں کے درپے کیوں ہے، مجھے دیکھ کہ گویں بوڑھا ہوں لیکن رندی اور عشق بازی سے تو یہ نہیں کرتا اپنی عاشقانہ وار دات کو اس طرح بیان کیا ہے :

اے محاسب از جوان چہ پرسى

من تو به نعى كنم كه پسر م

امیر خسرو اپنے آپ سے شکایت کرتے ہیں کہ بادیو بڑھاپے کے میرا دل سن پرستی سے باز نہیں آتا۔ نہ جانے کیوں بیٹھے بٹھائے اس نے یہ شوریدگی اور پریشانی مول لی ہے ؟

پیری و شاہد پرستى، خوش است

خسرو و اتا کے پریشانی ہنوز

حافظ مصیحت کے نشورے کو مسترد کر دیتا ہے اور محبوب سے دریافت کرتا ہے کہ تیرے لعل اب کو چومنے سے جوان تو لعلت اندوز ہوگا لیکن بھلا بوڑھے کو اس سے کیا ملے گا؟ محبوب ڈرامائی انداز میں جواب دیتا ہے کہ بوسے کی مٹھاس سے بوڑھا جوان ہو جاتا ہے۔ محبوب کے اس مجرب نسخے کو حافظ نے اپنا حربہ جاں بنایا اور اس کے ڈرامائی کن یے کو اپنا دستور العمل قرار دیا :

گفتم ز لعل نوش لبان پیرا چه سود

گفتا بوسه شکر نیش جوان كنند

بھر کہتے ہیں کہ بڑھاپے میں بھی جوانی کا جوش عشق سر اٹھاتا ہے۔ وہ راز جو ہمارے دل میں چھپا ہوا تھا بالآخر ظاہر ہو گیا۔ لوگ کہیں گے کیسا بوڑھا ہے، عشق بازی میں جوانوں سے بھی دو قدم آگے ہے :

پیرا نه سرم عشق جوانى بسر افتاد

واں راز که در دل نهفتم بدر افتاد

غرض کہ حافظ کے عشق میں جوانی اور بڑھاپے کے طبعی عہد اسی طرح ایک دوسرے

میں گنڈھ ہیں جس طرح مجازی اور حقیقی عشق ہم آمیز ہیں۔ ڈرامائی انداز میں خود کلامی اس انداز سے کرتے ہیں جیسے کسی دوسرے سے گفتگو کر رہے ہوں۔ میں نے کہا صنم پرستی چھوڑ دے اور حق تعالیٰ (صمد) کا قرب حاصل کر۔ اس نے کہا کہ عشق کے کوپے میں یہ بھی کرتے ہیں اور وہ بھی :

گفتم صنم پرست مشو با صمد نشین

گفتا بکوی عشق، حسین و ہماں کنند

حافظ محبوب کی صورت میں خدا کی صفت کی جلوہ گری دیکھتا ہے۔ کہتا ہے کہ میں کسے بتاؤں کہ میں اس پر دے میں کیا کیا دیکھ رہا ہوں :

ہر دم از روی تو نقشی زدم راہ خیال

بالکہ گویم کہ دریں پردہ چہ مای بیتم

مجاز اور حقیقت کی وحدت کے یہ شعر ملاحظہ طلب ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حافظ کی زندگی میں مجاز و حقیقت کے اندرونی تجربے ساتھ ساتھ ہوتے رہے۔ یہ نہیں ہے کہ یہ تجربے اس کی زندگی کے مختلف دوروں میں ہوئے ہوں۔ مجھے ان بینگنی زمانی فصل نظر نہیں آتا۔ اس کا امکان ہے کہ مجازی لذت اندوزی اور حقیقت رسی کے درمیان حافظ نے لطیف، نازک اور پراسرار روحانی پیوند کاری کی ہو جسے اپنی سستی اور بے خودی میں جذب کر لیا ہو۔ جب وہ گفتگو کرتا ہے تو کبھی ایک کا رنگ نمایاں ہو جاتا ہے اور کبھی دوسرے کا۔ یہ ابہام و اشتباہ اس کے فن کا بنیادی اصول ہے۔

از در خویش خدا را بہ ہشتم مفرست	کہ سرکوی تو از کون و مکان مارا بس
نازنین تر ز قدت در چمن ناز ترست	خوشتر از نقش تو در عالم تصویر نبود
بود کہ یار نرنجد ز ما بحلق کریم	کہ از سوال ملولیم و از جواب خجل
بعد ازیں روی من و آئینہ وصف جمال	کہ در آنجا خبر از جلوہ ذاتم دادند
درد عشقی کشیدہ ام کہ مپرس	زہر، بھری چشیدہ ام کہ مپرس
عاشق یادم مرا با کفر و با ایمان پکار	تشنہ دردم مرا با وصل و با ہجران پکار

سردرس عشق دارد دل دردمند حافظ کہ نہ خاطر تماشا نہ ہوا ی باغ دارد
 در طریق عشق بازی امن و آسائش خطا ریش باد آں دل کہ باد تو جوید مرہمی
 فطرت نے انسان کو مجازی عشق کی طرف مائل کیا ہے بس کی لہک خود بخود
 جذباتی تجربے کی گہرائیوں میں سے اُٹھتی ہے۔ اس میں ایسا رچاؤ اور لہجہ ہے کہ وہ اس
 کی طرف کھینچا جلاتا ہے۔ اکابر صوفیا کا کہنا ہے کہ دنیا میں جو چیز ہیں حسین و جمیل
 محسوس ہوتی ہے وہ حسن ازل کا پرتو ہے۔ اسے دیکھ کر دل معرفت الہی کی طرف
 راغب ہوتا ہے۔ انسان اور فطرت کے حسن میں ارباب عرفان تجلیات الہی کی جلوہ
 فرمائیاں دیکھتے ہیں۔ حافظ کے یہاں مجازی عشق، معرفت کے لیے زینے کا کام دیتا ہے :
 الجماز قنطاریۃ الحقیقۃ۔ لیکن بعض دفعہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ مجاز ہی حافظ کی تخلیق فن کا محرک
 ہے۔ جب وہ اپنے اشعار میں دام زلف، جعد گیسو، دانہ خال، چادر خنداں، طوق غنچہ،
 لعل لب، چشم شہلا، نرگس مست، غنیمہ دہن، کمان ابرو اور سرو بالا کو علام کے طور پر
 استعمال کرتا ہے تو اس کے پیش نظر مجاز ہوتا ہے یا حقیقت ؟ اس کا فیصلہ کرنا بہت دشوار
 ہے۔ اس کا قوی امکان ہے کہ دونوں اس کے لیے جاذبِ قلب و نظر ہوں۔ اس کے دیوان
 میں زلف اور لب لعل کا سیکڑوں مرتبہ ذکر آیا ہے جس سے اس کی نفسی کیفیت کی غمازی
 ہوتی ہے۔ فارسی زبان کے کسی شاعر کے یہاں زلف و لب کا ذکر اس کثرت اور توازن کے
 ساتھ نہیں ملتا۔ حافظ کی مقصود از تشریح و تفسیر کرنے والوں نے ان سب جسمانی علام
 کو بھی تنزیہی اور عرفانی معنی پہنانے کی کوشش کی ہے۔ یہاں تک کہ اس شعر کو بھی
 جس کا مضمون خالص مجازی ہے، عرفانی انداز میں سمجھا گیا ہے :

می دو سالہ و محبوب چارہ سالہ

ہمیں بس است مرا صحبت صغیر و کبیر

ایک جگہ کہنا ہے کہ جب تو کم سن تھا تو اس وقت میں تیرے ابھرتے اور گدراٹے
 جو بن کا عاشق تھا۔ اب جب کہ تیرا حسن نکھر کر مکمل ہو چکا ہے تو مجھے آنکھیں مت پھیر !
 ماہ نو اور ماہ تمام کی تشبیہیں انسانی سن کے لیے بڑی معنی خیز ہیں۔ یہ خالص مجاز ہے :

حریف عشق تو بودم چو ماہ نو بودی
کنوں کہ ماہ تسمای نظر دریغ مدار
حقیقت یہ ہے کہ ماقظہ کے مندرجہ بالا اشعار کی بس ایک ہی تعبیر ممکن ہے، جس طرح کہ سعدی
کے اس شعر کو مجاز کے علاوہ کسی دوسرے انداز میں پیش کرنا بدذاتی ہوگی :

برخیزد در سرائی بر بند
بنشیں و قباۓ بستہ و اکن

میرے خیال میں متصوفانہ تعبیر تو جہہ بعض اوقات مضحکہ خیز ہو جاتی ہے۔ ماقظہ
بھی اُن احساسات اور جذبات سے بے بہرہ نہیں تھا جو انسانیت کی متاع مشترک
ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ماقظہ کے کردار کی جلا مجازی محبت ہی سے ہوئی۔ وہ اپنے سینے میں
بڑا ہی حساس دل رکھتا تھا۔ بلاشبہ وہ ایک پاک باطن درویش تھا لیکن اس کا مطلب
یہ نہیں کہ وہ حُسن پرست نہیں تھا۔ وہ حُسن کا عاشق تھا اور جہاں کہیں اس کی نظر حُسن
پر پڑتی تھی وہ اس کی مدح سرائی کرتا تھا اور بعض اوقات بے خودی کی مستی میں جھومنے
لگتا تھا۔ شباب کی مستی اور مہوشی اس کے جذب ہوشیاری کو بھر کا دیتی تھی اور وہ بلاخود
علامت کہہ اٹھتا تھا :

من آدم بہشتم اما دریں سفر
مالی اسیر عشق جو مان مہوشم

ماقظہ کی شیراز کے مختلف دیاروں میں رسائی رہی۔ وہاں کڑھے، موئے اور
تربیت یافتہ حسینوں سے ملنے کے اسے پورے مواقع حاصل تھے۔ وہ ان کے حُسن
ادا اور دلبرانہ اوصاف کا قدر داں تھا۔ کیوں نہ ہوتا، آخر شاعر کا حساس دل رکھتا
تھا۔ اپنے اس شعر میں اشارہ کیا ہے کہ میری حُسن پرستی لطف نظر سے زیادہ نہیں :

حُسن مہرویان مجلس گرچہ دل میرد و دیں
بحث ما در لطف طبع و خوبی اخلاق بود

جمال سے لطف اندوز ہونے کے باوجود ماقظہ نے اپنی پاک بازی کو برقرار رکھا۔

یہ کیا کہ گناہ سے بچنے کے لیے دنیا سے منہ موڑ کر حجرے میں بیٹھ گئے! مزا تو جب ہے کہ
تمدنی زندگی میں حسینوں سے گھرے رہنے اور خود نظر باز ہونے کے باوجود انسان اپنے
دامن کو آلودہ نہ ہونے دے اور اپنے اوپر دھبہ نہ آنے دے :

آشنایانِ رہِ عشقِ دریں بحرِ عمیق

غرقِ گشتند و نگشتند بآبِ آلودہ

وہ نظر باز ضرور تھا لیکن بد نظر نہیں تھا جیسا کہ اس نے اپنے متعلق کہا ہے :

منم کہ شہرہ شہرِ عشقِ ورزیدن

منم کہ دیدہ نیلِ لودہ ام ببد دیدن

اس نے اپنے شیوہ نظر کا کھلم کھلا اعتراف کیا ہے اور اس کے ساتھ یہ نکتہ بھی بیان
کیا ہے کہ دلبری اور حسن کا کمال یہ ہے کہ کوئی صاحبِ دل اسے دیکھ کر خدا کی صنعت
کی داد دینے لگے۔ اگر ایسا نہیں تو جمال اپنے کمال سے محروم رہے گا۔ حسن جب عاشق
کے تخیل کا ممنون نگاہ بنتا ہے تو اس میں کچھ معنی پیدا ہوتے ہیں :

کمالِ دلبری و حسن در نظرِ بازیست

بشیوہ نظر از نادران دورانِ باش

اس کا بھی اعتراف کیا ہے کہ میری عمر معشوقہ و می کے لیے بیت گئی۔ دیکھیے اُس سے

(معشوقہ سے) کیا فیض ملتا ہے اور اس سے (می سے) کیا حاصل ہوتا ہے :

صرف شد عمرِ گراں مایہ بمعشوقہ و می

تا از آئیم چہ پیش آید از نیم چہ شود

حافظ کے عشق میں انسان کو مرکزی حیثیت حاصل ہے۔ اس کے شاعروں میں بعض

نے اس کے انسانی عشق کو معرفت کا رنگ دیا ہے اور بعض نے لذت پرستی کا۔ حالاں کہ

اس کے بیشتر کلام میں انسانی حسن و جمال کو سراہا گیا ہے۔ حافظ کی محبت جنسی جذبے

سے شروع ہو کر تمام نوع انسان کی محبت بن جاتی ہے۔ تہذیب و تمدن کے تمام ادارے

اور سارے تخلیقی فن اسکی جذبے کا اظہار ہیں۔ مذہب میں بھی خدا عشق اور عشق خدا ہے۔

حافظ کے یہاں مجاز و حقیقت کی آمیزش سے عجیب پراسرار کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ لیکن ہمیں یہ تسلیم کر لینا چاہیے کہ مجاز یعنی افسانہ اس کے جذبے میں محدود کی طرح ہے جس کے گرد اس کا تخیل اور اس کی تمنائیں گھومتی ہیں۔ وہ حقیقت کو بھی اسی کے آئینے میں دیکھتا ہے۔ حافظ نے اپنی فنی تخلیق میں حسن کو لفظوں کی صورت میں جلوہ گر کیا اور لفظوں کو حسن و جمال کی قبا زیب تن کرائی۔ دراصل دونوں حالتیں ایک دوسرے پر بڑے ہی پراسرار انداز میں اثر ڈالتی ہیں اور فن کار باتوں باتوں میں جمالیاتی حقیقت کے رموز و معانی ہم پر منکشف کر دیتا ہے۔ حافظ نے اپنے شعر میں فن کا اظہار ان لوگوں کے لیے کیا ہے جو فن سے محبت کرتے ہیں اور روحانی زندگی کو ان کے لیے ظاہر کیا ہے جو فن کے ذریعے اسے سمجھنا چاہتے یا اس کی تہ تک رسائی حاصل کرنا چاہتے ہیں۔ فنی صداقت کا ثبوت یہ ہے کہ سامع یا قاری کے دل میں جذبہ و تخیل برانگیختہ ہوں۔ یہی اس کی صداقت کا ثبوت ہے۔ حافظ کے کلام میں ہمیں فنی صداقت بدرجہ اتم ملتی ہے۔ اس کے ابہام و اشتباہ سے اس میں کوئی فرق نہیں پڑتا کہ مجاز علامت ہے جس سے حقیقت کو محسوس کیا جاتا ہے یا حقیقت علامت ہے جس کے ذریعے محسوسات کے حسن کا ادراک ہوتا ہے۔ مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ حافظ کے یہاں محسوس حسن میں حسن ازل کا پرتو موجود ہے اور یہی اُن کی فنی تخلیق اور دل آویزی کا محرک ہے۔ کبھی یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اس کے نزدیک حقیقت حسن مجاز کا پرتو لطیف ہے۔ غرض کہ مجاز اور حقیقت دونوں حافظ کے یہاں ایک دوسرے سے وابستہ و پیوستہ ہیں۔ کبھی ہم اس کے محتاج اور کبھی وہ ہمارا مشتاق ہے۔ دونوں حالتوں میں عشق کی توانائی کا ظہور ہے :

سایہٴ معشوق اگر آفتاد بر عاشق چہ شد

ما بلو محتاج بودیم او بما مشتاق بود

غزل میں جو جذبات پیش کیے جاتے ہیں وہ عاشقوں اور ہوس پرستوں میں مشترک ہیں۔ ذوق ہی ان میں فرق و امتیاز کر سکتا ہے۔ سعدی اور حافظ دونوں کے یہاں ابہام و اشتباہ کے پردے پڑے ہیں۔ ان کے یہاں معرفت اور مجاز مخلوط ہیں خاص کر

حافظہ کے یہاں۔ ہوس پرستوں نے اس کے اشعار کی توجیہ و تعبیر اپنے ڈھب سے کی۔ خواجہ کرمانی اور سلمان ساوجی کے یہاں بھی یہی رنگ ہے۔ سعدی نے اپنے مجازی عشق کی نسبت کہا ہے :

گر کند میل بخواباں دل من خردہ ملگیر
کیں گناہیت کہ در شہر شمانیز کنند

حافظہ نے اسی مضمون میں شوخی اور رندی کا اضافہ کر کے اپنی شخصیت کی پھاپ لگا دی۔
من ارچہ عاشق و رند و میکش و قلاش
ہزار شکر کہ یاران شہر بے گتہ اند

میرا خیال ہے کہ سعدی اور حافظہ دونوں کا مجازی عشق، لطفِ نظر سے زیادہ نہیں۔ لیکن اس کے ساتھ میں بشر کی بشریت کا قائل ہوں۔ کوئی شخص چاہے وہ کتنا ہی پاک نظر اور پاک باطن کیوں نہ ہو اپنی خلقت اور جبلت کے تقاضوں کو نظر انداز نہیں کر سکتا اور اسے نظر انداز کرنا بھی نہیں چاہیے۔ مولانا روم جیسے مقدس بزرگ نے بھی اپنی نسبت اشعار میں اعتراف کیا ہے کہ ”مردی و گزشتی“۔ مجاز کی منزل میں ہمیشہ کے لیے رہ جانا ٹھیک نہیں کیوں کہ پُل گزر جانے کے لیے ہے، مستقل قیام کے لیے نہیں۔ اس لیے اگر سعدی او حافظہ جیسے بزرگوں نے انسانی محبت کو نظر انداز نہیں کیا تو اس پر کوئی تعجب نہ ہونا چاہیے۔ دراصل اس سے ان کی پاک باطنی اور عظمت پر کوئی حرف نہیں آتا بلکہ میں تو سمجھتا ہوں اس میں اضافہ ہو جاتا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہر شخص کا محبت کا تجربہ جداگانہ نوعیت رکھتا ہے۔ جس طرح روحانی تجلیات میں تکرار نہیں اسی طرح محبت کے تجربے میں تکرار نہیں ہوتی۔ محبت کی کہانی کو ہر ایک اپنے تجربے کی رو سے اپنے انداز میں بیان کرتا ہے :

یک قصہ بیش نیست غم عشق درں عجب
کہ ہر زباں کہ می شنوم ناکثر راست

عشق کی عظمت کے متعلق کہا ہے کہ سخن عشق ہی ایسی میز ہے جو دنیا میں زندہ و پایندہ ہے۔ اسے کبھی زوال نہیں :

از صدای سخن عشق ندیدم نوشتہ یادگاری کہ دریں گنبد دوار بماند

دوسری جگہ کہا ہے کہ محبت ایسی بنیاد ہے جس میں کبھی رخنہ نہیں پڑتا اور سب بنیادیں ہل جاتی ہیں لیکن یہ کبھی اپنی جگہ سے نہیں ہلتی :

خلل پذیر بود ہر بنا کہ محبتی

مگر بنای محبت کہ خالی از خلست

زمانے نے محبت کی بنیاد ابھی نہیں رکھی۔ دو عالم کے وجود میں آنے سے قبل بھی نقشِ اُلفت موجود تھا۔ اس سے اس حقیقت کی طرف اشارہ ہے کہ فطرت نے ذروں میں جو باہمی کشش پیدا کی اسی سے عالم اور انسان کا ارتقائیل میں آیا۔ بڑا حکیمانہ شعر ہے :

بنود نقشِ دو عالم کہ رنگِ الفت بود زمانہ طرحِ محبت نہ این زماں انداخت

محبت کی اصلی کہانی تو وہی بیان کر سکتا ہے جس کے دل پر اس کی وارداتیں گزری ہیں۔ ویسے سنائی باتیں تو سبھی کہتے ہیں۔ اپنے اس دعوے کی صداقت کے لیے ساقی کو گواہ ٹھہراتے ہیں کہ میں جو کہتا ہوں وہ خود عشق مجھ سے کہلواتا ہے :

ساقی بیا کہ عشقِ ندامی کند بلند

کائنکس کہ گفت قصہ ما ہم زما شنید

اس شعر کا یہ مطلب بھی ہو سکتا ہے کہ عشق کی کیفیت زبان نہیں بیان کر سکتی خود

عشق ہی عشق و عاشقی کی شرح بیان کر سکتا ہے۔ مولانا روم فرماتے ہیں :

ہر چہ گویم عشق را شرح و بیاں چوں بعشق آیم فخل باشم ازاں

گرچہ تفسیرِ زباں روشن گر است لیک عشق بی زباں روشن تر است

عقل در شرحش چو خود در گسل بحقیقت شرح عشق و عاشقی ہم عشق گفت

آفتاب آمد دلیلِ آفتاب مگر دلیلست بلدا از دیکر دستاب

بعض تذکروں میں حافظ کے عاشقوں کا ذکر ہے۔ اس ضمن میں شاعرِ نبات اور

فرخ کے نام لیے گئے ہیں۔ فرخ کی یاد میں ایک پوری غزل قلم بند کی ہے۔ غزل کے انداز

سے پتا چلتا ہے کہ بڑھاپے میں جوانی کی یادیں دل کو گونگوار رہی ہیں :

دل من در ہوا ی روی قرخ بود آشفته ہم چوں موی قرخ
بجز بندوی زلفش ہیچکس نیست کہ بر نور دار شد از روی قرخ
شود چوں بید لرزاں سر و آزاد اگر بیند قد دل جوی قرخ
بدرہ ساقی شراب ارغوانی بیاد نرگس جادوی قرخ
دوتا شد قائم ہم چوں کماتی ز غم پیوستہ چوں ابروی قرخ
نسیم مشک تاتاری نخل کرد نسیم زلف عنبر بوی قرخ
غلام ہمت آتم کہ باشد چو حافظ بندہ و ہندوی قرخ

بعض کا خیال ہے کہ حافظ نے لیگل اپنی اہلیہ کی یاد میں ان کی وفات کے بعد لکھی تھی۔ غزل کا لہجہ شخصی ہے اور جو مضمون باندھنا ہے وہ کسی معشوقہ کے متعلق نہیں معلوم ہوتا۔ وہ کہتا ہے کہ جب تک اس کی زندگی نے وفا کی وہ میرے لیے پری کے مثل تھی، ایسی پری جو ہر قسم کے عیب سے بری ہو۔ اس کی وجہ سے میرا گھر پری خانہ بنا ہوا تھا۔ پھر اپنی رفیقہ حیات کی صورت اور سیرت کی تعریف کی ہے۔ میری زندگی کے وہ ایام جو اس کے ساتھ گزرے یا معنی تھے، اس کے بعد بے حاصلی اور بے خبری کے سوا کچھ نہ تھا۔ اس غزل کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حافظ کی اہلیہ کی وفات اس کی زندگی کا ایک نہایت اہم موڑ تھا۔ اس نے جو بے حاصلی اور بے خبری کا ذکر کیا ہے وہ بڑا معنی خیز ہے۔ اس کا امکان ہے کہ اس واقعے کے بعد حافظ کے جذب و بے خودی میں اضافہ ہو گیا ہو۔ ہندوستان کے ایک چشتی بزرگ سید اشرف جہانگیر سمانی جن کا حزار کچھوچھ صلح فیض آباد میں ہے، حافظ سے شیراز میں ملے تھے۔ ان کے ملفوظات سے جو ان کے مرید قاضی شیخ نظام عینی نے خود ان کی زندگی میں مرتب کیے تھے، حافظ کی زندگی پر کافی روشنی پڑتی ہے لہذا

۱۔ یہ ملفوظات 'لطائف اشرفی' کے نام سے شائع ہوئے ہیں۔ (مطبوعہ نصرت المطابع،

دہلی، ۱۳۹۵ء) حافظ کے متعلق یہ قدیم ترین مآخذ ہے جسے مستبر کہا جاسکتا ہے۔

(باقی اگلے صفحے پر)

سید اشرف جہانگیر سمنانی نے متعدد جگہ حافظ کے لیے ”بے چارہ مجذوب شیرازی“ کے الفاظ استعمال کیے ہیں اور اس کی غزلوں کو گنجینہ معرفت بتلایا ہے۔ ان کے خیال میں حافظ اپنے زمانے کے پہنچے ہوئے بزرگ تھے۔ اس کا قوی امکان ہے کہ حافظ کی مجذوبانہ کیفیت اس کی رفیقہ حیات کی وفات کے بعد اور زیادہ بڑھ گئی ہو اور اسی حالت میں سید اشرف جہانگیر سمنانی کی اس سے شیراز میں ملاقات ہوئی ہو۔ جنسی نفسیات کے ماہروں کا خیال ہے کہ بعض اشخاص میں خلقی طور پر جنسی شدت پائی جاتی ہے۔ اگر یہ لوگ معاشری رسوم اور اخلاقی پابندیوں کی وجہ سے جنسی انقطاع سے محروم کر دیے جائیں تو ان کی اعصاب نگہی بعض اوقات دماغی نفل کا موجب ہو جاتی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو بھی ان کی زندگی معمول کے مطابق نہیں رہتی۔ ان کے اعصاب میں تناؤ پیدا ہو جاتا ہے اور ان کی خواہشات لاشعور میں خلوت گزریں ہو جاتی ہیں۔ جب موقع ملتا ہے وہ سر اٹھاتی ہیں۔ عام طور پر دیکھا گیا ہے کہ ایسے افراد ذہنی اور جذباتی طور پر غیر آسودہ ہوتے ہیں۔ بعض ذکی اجس لوگوں میں دبی ہوئی خواہشوں میں ترقی (سبلی مشن) پیدا ہو جاتا ہے جس کا اظہار فنون لطیفہ یا معاشرتی اصلاح کا تخلیقی روپ دھارتا ہے۔ حافظ ایک دیندار، عبادت گزار اور پاکباز شخص تھا۔ حسن پرست ہونے کے باعث اس کی شخصیت منقسم تھی۔ وہ حافظ قرآن تھا اور تفسیر کا درس دیتا تھا۔ اس نے اپنے حافظ ہونے اور درس دینے کا متعدد جگہ ذکر کیا ہے۔ اس کے دوست محمد گلنڈام نے اس کی وفات کے بعد اس کی غزلیات کو جمع کیا اور ان پر ایک مقدمہ لکھا۔ اس میں بتلایا ہے کہ حافظ تفسیر کا درس دیا کرتا تھا۔ اس

(بقیہ فٹ نوٹ ملاحظہ ہو)

جہاں جہانگیر سمنانی نے انہیں شروع سے آخر تک پڑھا اور کہیں کہیں اصلاح بھی کی۔ ”لطایف اشرفی“ کے علاوہ ”مکتوبات اشرفی“ میں بھی حافظ کے متعلق ذکر ہے۔ (مخطوطہ شعبہ تاریخ، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ) نیز ملاحظہ ہو ڈاکٹر ندیم احمد کا مضمون ”حافظ شیرازی کے دو قدیم ترین مافذ“ رسالہ فکر و نظر، جنوری ۱۹۶۰ء، مسلم یونیورسٹی۔

نے جابر اللہ زعفرانی معتزلی کی مشہور تصنیف 'کشاف' پر ایک ماحشیہ لکھا تھا۔ اس سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ معتزلہ کے عقلی مباحث سے دل چسپ لیتا تھا۔ چونکہ اس کا ماحشیہ ناپید ہے اس لیے اس کے متعلق کوئی رائے نہیں دی جاسکتی۔ گھنڈہ آٹم نے یہ بھی لکھا ہے کہ اس کا زیادہ وقت عربی شاعروں کے دواوین اور علم ادب و بیان کے قواعد کی تحصیل میں صرف ہوتا تھا۔ اس لیے اسے اپنی غزلیات کی ترتیب و تالیف کی طرف توجہ کرنے کا موقع نہیں ملا۔ محمد گھنڈہ آٹم نے، جہاں جہاں سے خواجہ صاحب کی غزلیات ملیں، انہیں جمع کر کے مرتب کیا۔

ماقظہ کی رفیقہ، حیات جن کی وفات پر اس نے غزل نما مرثیہ لکھا، کون خاتون تھیں؟ ہمیں ان کے متعلق قطعی طور پر کچھ معلوم نہیں، سوائے ان اشاروں کے جو اس کے کلام میں ملتے ہیں۔ مثلاً اس غزل کا لب و لہجہ صاف بتلاتا ہے کہ شاعر کے پیش نظر رفیقہ، حیات کے سوا کوئی اور محبوب نہیں ہو سکتا۔ اس کی غم ناک لے اور درد اور سوز و گداز ہر پڑھنے والے کو محسوس ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ حسین پڑمان کا بھی یہ خیال ہے کہ یہ غزل نما مرثیہ ماقظہ نے اپنی رفیقہ، حیات کی وفات پر لکھا تھا لیکن

آں یار کز وہ خانہ ما جای پری بود	سرتاقدش چوں پری از عیب بزی بود
دل گفت فروکش کنم ایں شہر ہویش	بے چارہ ندانست کہ یارش سفسری بود
تنہا نہ راز دل من پر دہ بر افتاد	تا بود فلک شیوہ او پر دہ در ی بود
منظور خردمند من آں ماہ کہ او را	با حسن ادب شیوہ صاحب نظری بود
از ہنگ منش اختر بد ہر بدر برد	آری چکنم دولت دور تفسری بود
غدری بنہ ای دل کہ تو درویشی و اورا	در مملکت حسن سر تا جو ری بود
اوقات خوش آں بود کہ بادوست بسر رفت	باقی ہمہ بے حاصلی و بے خبیری بود
خوش بود لب آب و گل و سبزہ و نسریں	افسوس کہ آں گنج رواں رہ گذری بود

خود مائیکش ای بلبل ازین رشک سر گل ما بایاد صبا وقت سحر جلوہ گری بود
ہر گنج سعادت کہ خدا داد بحافظ ازین دغای شب و در دسری بود

اس غزل کے منفرد لب و لہجہ میں اخلاص اور درد مندی کوٹ کوٹ کر بھری ہے۔ اس میں جس گہرے شخصی تعلق کا اظہار ہے وہ حافظ کی دوسری غزلوں میں نہیں ملتا۔ اس میں غم و اضطراب، لطافت کے ساتھ ہم آمیز ہیں۔ جذبے کے اظہار میں ضبط و تحمل کی کار فرمائی نمایاں ہے۔ تعلق خاطر کی زیریں بہریں پوری غزل میں دھیرے دھیرے اُٹھتی، پڑھتی اور پھیلتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ ان یادوں نے فنی اعتبار سے جو تخلیق کرائی وہ اس سے کس قدر مختلف ہے جو فرخ والی غزل میں نظر آتی ہے۔ فرخ والی غزل اگرچہ حافظ کی ہے لیکن اس کی ہیئت اور جذباتی کیفیت اس کے شایان شان نہیں معلوم ہوتی۔ اس کے برخلاف اپنی رفیقہ حیات کی یاد میں جو غزل کہی ہے وہ فنی اعتبار سے مکمل ہے۔ اس میں ہیئت، موضوع اور جذبہ ایسے شیر و شکر ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔ فرخ والی غزل میں ہیئت اور موضوع ایک دوسرے سے پھم گئے ہیں اور جذبہ بھی کمزور اور مصنوعی ہے جس میں تغیل کی توانائی اور تازگی نہیں۔ دونوں غزلوں کا رنگ مجازی ہے لیکن ایک میں اصلیت محسوس ہوتی ہے، دوسری میں نہیں ہوتی۔ ایک میں جذبے کی گہرائی اور صداقت ہے، دوسری میں نہیں۔

ایک جگہ حافظ نے اپنے محبوب کا عور و پری سے مقابلہ کیا ہے۔ اس کا فیصلہ یہ ہے کہ جو خوبی میرے محبوب میں ہے وہ ان میں کہاں! یہ مقابلہ بھی خالص مجاز ہی کے رنگ میں ہے۔ 'فلانی' اپنے کسی معشوق کی طرف اشارہ ہے :

شیوہ عور و پری گر پے لطف ست ولی

خوبی آنست و لطافت کہ فلانی دارد

حافظ عاشق صادق تھا۔ جس طرح اس کی زندگی کے حالات پردہِ خفا میں ہیں

اسی طرح اس کے عشق کے متعلق بھی قطعی طور پر کہنا مشکل ہے کہ اس کی مراد مجاز ہے یا حقیقت۔ بعض دفعہ ایک ہی غزل میں دونوں رنگ صاف بھٹکتے نظر آتے ہیں۔ اکثر اوقات انسانی عشق اور عشقِ الہی طے نچے ہیں۔ کہیں اس کا معشوق فالص مجازی ہے اور کبھی لہجے سے پتا چلتا ہے کہ وہ معرفت کی بات کر رہا ہے۔ وہ انسان کا بھی عاشق ہے، خدا کا بھی اور خود عشق کا بھی۔ بعض دفعہ اس نے شیراز کے ان سلاطین اور امرا کو جو اس کے محسن تھے، معشوق کے طور پر خطاب کیا ہے۔ اس کی کئی غزلیں بن میں معشوق کے سفر کرنے کا ذکر ہے، دراصل ان سلاطین اور امرا ہی کے متعلق لکھی گئی ہیں جو اپنی انتظامی ضروریات کے سلسلے میں شیراز سے باہر جاتے اور مدت تک وہاں قیام کرتے تھے۔ وہ اپنے مددین کو معشوق کے انداز میں یاد کرتا ہے :

آں سفر کردہ کہ صد قافلہ دل ہمراہ دوست ہر گجاہست خدا یا سلامت دارش
دل حافض کہ ہر پیار تو فوگر شدہ بود ناز پرورد و صلاست مجو آزارش
کبھی حافض کو اپنے مدد سے شکایت ہے کہ سفر سے پہلے اسے مطلع نہیں کیا۔ کبھی اس کے ہجر میں ندم سرائی کرتا ہے۔ کبھی کہتا ہے کہ میں سفر کے معاملے میں کم ہمت ہوں لیکن تو تک پہنچنے کے لیے سفر کرنے کو تیار ہوں۔ پھر ایک غزل میں فرمایش ہے کہ صبا کے قاصد کے ہاتھ مجھے خط بھیج تاکہ مجھے پوری کیفیت معلوم ہو۔

عشق، حافض کے دل و دماغ پر ایسا چھایا ہوا ہے کہ وہ جو کچھ دیکھتا ہے اسی کی آنکھوں سے دیکھتا ہے اور جو کچھ سنتا ہے اس کے کانوں سے سنتا ہے۔ وہ اپنی باطنی خلش اور کرب کے وہانی تجربوں اور واردات کو ابھارنے کے لیے جذبہ و تخیل کے سارے وسائل بروکھ لگاتا ہے۔ اس کے عہد میں اہل تصوف نے نیاز و حقیقت کی جو طبع بنا رکھی تھی اسے اس نے پاٹ دیا۔ یہ اس کا سب سے بڑا تخلیقی کارنامہ ہے۔ حافض نے انسان کو اپنے تغزل کا معروض بنایا اور اس کی وساطت سے اور اسی میں حق تعالیٰ کا جلوہ دیکھا۔ اس نے محبت اور روض کی آزادی کا پیغام دیا۔ بعض صوفیوں کا خیال تھا کہ توحید اسقاطِ اضافات ہے۔ جب انوار حق کا ظہور ہو سکے تو حجاب بشریت اٹھ جاتا ہے۔ جس دل میں عشق

اپنی جاگزیں ہوا اس میں پھر دوسرے کی محبت بار نہیں پاسکتی۔ ابو سعید ابوالخیر نے اس مجموعہ کی اس شعر میں ترجمانی کی ہے کہ تیرے عشق نے میرے دل کو ایسا بھرنا دیا ہے کہ اس میں کسی دوسرے کی محبت کا پودا نہیں اُگ سکتا :

صحراے دلم عشق تو شورتاں کرد

تتا مہر کسی دگر نر وید ہر گز

اس کے برعکس حافظ کے دل کے دریچے انسانی حسن کے لیے ہمیشہ کھلے رہے۔ اس کے یہاں عشق مجازی کی دیوانہ نوازی ملاحظہ کیجیے۔ محبوب کی زلفت کند بھی ہے۔ اور زنجیر بھی۔ وہ پہلے اس میں گرفتار ہوتا ہے اور پھر ایسا جکڑ جاتا ہے کہ ہل نہیں سکتا۔ اگر ذرا حرکت کرنے کی نوبت آتی ہے تو محبوب کے لبِ لعل کی طرف پہنچنے کی سعی و جہد کرتا ہے کہ مجاز میں یہی اس کا کتبہ مقصود ہے جسے وہ وصل سے تعبیر کرتا ہے۔ اس مضمون پر حافظ نے ایسی ایسی نکتہ آفرینیاں کی ہیں کہ عالمی ادب میں اس کی مثال نہیں ملتی۔ محبوب کے لبِ لعل کی تعریف میں کہتا ہے کہ اس کا سُرخ رنگ آگ کے مثل ہے اور اس کی تازگی اور شادابی پانی کی طرح ہے۔ محبوب کو خطاب کرتا ہے کہ تو عجب شعبدہ باز ہے کہ آگ اور پانی کو جو ایک دوسرے کی ضد ہیں تو نے ایک جگہ جمع کر دیا۔ محبوب کے حسن کی طلسماتی تاثیر نے اسے میرت میں ڈال دیا۔ اپنی میرت کو اس طرح نغمے کا جامہ پہناتا ہے :

آب و آتش بہم آمیختہ از لبِ لعل

پیشم بد دور کہ لبِ شعبدہ باز آمدہ

لبِ لعل کے شوق میں وہ درسِ شبانہ اور دردِ سحری کو بھی فراموش کر دیتا ہے جو اس کے معمولات تھے :

شوقِ بخت برد از یادِ حافظ

درسِ شبانہ دردِ سحر گاہ

ایک جگہ کہتا ہے کہ میں نے معشوق کے لبِ لعل کو اس طرح چوما ہے کہ اس

کی لذت کیا بتلاؤں؟ محبوب مجھے دیکھ کر اپنا لب کاٹتا ہے، یہ اشارہ کرنے کو کہ خبردار کسی سے ذکر نہ کرنا! تو نے جو کر لیا، کر لیا، اب اس کو مشتہر نہ کر۔ یہ سب انسانوں کے عشق و محبت کے معاملات ہیں۔ ان میں معرفت و تلاش کرنا بے سود ہے :

سوی من لب چہ میگزنی کہ مگسوی

لب لعلی گزیدہ ام کہ مپرس

دل نے محبوب کے لب شیریں سے غمزہ و ناز کی جان کے عوض درخواست کی۔

اس نے مسکرا کر کہا کہ یہ قیمت کم ہے، ہیں جان سے بھی زیادہ قیمتی چیز چاہیے :

عشوہ از لب شیرین تو دل خواست بجاں

بشکر خندہ بت گفت مزادی طلبیم

اس مضمون سے ملتا جلتا شعر امیر خسرو کا بھی ملاحظہ طلب ہے :

ہر دو عالم قیمت خود گفتہ

ز رخ بالا کن کہ ارزانی بہنوز

محبوب سے درخواست کرتے ہیں کہ اپنے منہ سے ایک گھونٹ عشق کے خاکساروں کی طرف بھی گرا تاکہ ان کی خاک لعل گوں اور خوشبودار ہو جائے۔ یہ بڑی معصومانہ درخواست ہے :

یر فاکیان عشق قشاں جرعه لبش

تا فاک لعل گوں شود و مشکبار ہم

مشتوق کے لب عاشق کی زندگی ہیں۔ لیکن چونکہ زندگی کو دوام نہیں، اس

یہ بوس و کنار کا نعت بھی عارضی ہے۔ محبت کی بے ثباتی اور ناپائنداری کی حکایت

کس سے بیان کی جائے اور کس سے اس کی شکایت کی جائے؟ قضا و قدر کے آگے

عاشق بے چارے کی کیا چل سکتی ہے؟

بکجا برم شکایت بکہ گویم اس حکایت

کہ لبیت حیات ما بود و نداشتی دوامی

مشتوق کے لب لعل کی عشوہ طرازیوں نے دل کو خونیں کر دیا لیکن عاشق حرف

شکایت اس لیے زبان پر نہیں لاتا کہ کہیں اس کا راز فاش نہ ہو جائے۔ اگر معشوق کو میرا حال معلوم ہوا تو کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ شرمندہ ہو جائے :

ازاں عقیق کہ خونیں دلم ز عشوۂ او

اگر کنم گلد، رازدار من باشی

اسی غزل میں محبوب کو بتایا ہے کہ تو نے اپنے لبوں کے تین بوسے میری تنخواہ مقرر کی ہے، خبردار، اگر تو نے یہ ادا نہ کی تو میرا قرض دار رہے گا۔ قرض دار کا یہ حق ہے کہ جب چاہے اپنا قرض بے باق کرا لے :

سہ بوسہ کزد و لب ت کردہ وظیفہ من

اگر ادا نکنتی قرضدار من باشی

حافظ اپنے وجود کی خلوت میں مطمئن تھا لیکن محبوب کے لب میگوں اور چشم مست کی یاد نے اسے بھینچوڑ کر باہر نکالا اور کہا چل، بے فروش کے گھر چل! بھلا لب میگوں اور چشم مست کے کہنے کو کیسے ٹالا جاتا! ان کی یاد عاشق کی انگلی پکڑ کر بدھ لے گئی وہ بے چارہ کشاں کشاں ادھر چلا گیا۔ یہاں محبوب کے لب میگوں اور چشم مست عاشق کی مستی اور بے خودی کے رمز اور کنائے ہیں :

ہر دم بیا د آں لب میگون و چشم مست

از خلوت تم بجائے خمار میکشی

عاشق کی ضعیف جان بہ حال ہو گئی ہے۔ اس حالت میں وہ معشوق کو کسی دوسرے سے کہلواتا ہے کہ تو اپنے لعل روح افزا سے وہ بخش دے جو تو جانتا ہے۔ یہ بلاغت کا کمال ہے کہ یہ نہیں بتلایا کہ کیا بخش دے۔ اپنی خواہش کو پوشیدہ رکھنے میں جو لطف ہے وہ اس کے اظہار میں نہیں۔ اکثباتۃ ابلغ من التصریح :

بگو کہ جان ضعیف ز دست رفت خدا را

ز لعل روح فرایت بخش آں کہ تو دانی

معشوق کے لب حافظ کے مرض عشق کا علاج ہیں جبہ نیچہ ہاتھ پیچ لے

اے بتلایا ہے۔ باقی غیب نے بھی اس کی خواہش کا احترام کیا اور وہی نسخہ تجویز کیا جو اس کے حسبِ مراد تھا:

دوشِ غنیمتِ بکند لعل بش چارہ من

باقی غیب نہ داد کہ آری بکند

ایک جگہ حافظ نے اپنا مذہب لعل یار اور جام می بتلایا ہے اور زاہد سے معذرت کی ہے کہ چاہے دنیا ادھر کی ادھر ہو جائے، میں اسے نہیں چھوڑ سکتا:

من خواہم کرد ترک لعل یار و جام می

زاہداں معذور داریم کہ ایم مذہب ست

معشوق کے لبوں کی نسبت چند اور اشعار ملاحظہ ہوں:

علاج ضعف دل من بلب حوالت کن کہ بس مفرق یا قوت در غزل نہ نست

بشوقِ پشمہ نوشت چہ قطریا کہ فشانم ز لعل بادہ فروشت چہ عشوہ ہا کہ فریدم

بر نیامد از تحت ای لب کا مم ہنوز بر امید جام نعلت در دی آشام ہنوز

شریت قند و گلاب از لب یادم فرمود ز گس او کہ طیب دل بیمار منست

لعل لب کے بعد محبوب کے زلف و گیسو حافظ کو خاص طور پر اپنی طرف

متوجہ کرتے ہیں مجازی عشق کے طلسمی عناصر کی تصویر کشی میں حافظ نے محبوب کے

زلف و لب سے بہت کام لیا ہے۔ اہل تصوف ان کی چاہے کچھ ہی تعبیر تو جیہہ کریں،

ان کے ذریعے سے انسانی محبت کی رمز آفرینیاں اپنی بہار دکھاتی ہیں۔ حافظ نے

زلف و لب کو اپنے جذبے کے ساتھ مربوط کر کے انہیں اپنے اندرونی تجربوں کے

انہماک کا وسیلہ بنایا۔ زلف و گیسو عاشق کے دل کی گرفتاری کی رمزی علامت بن جاتے ہیں جس سے

جذبے کی طلسمی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ یہ قریب نظر ہے ہم اس

میں حقیقت کی جلوہ گری دیکھنے پر مجبور ہوتے ہیں۔ دل جب محبوب کی زلفوں کے

نہم میں پھنس جاتا ہے تو اس کی پریشانی اور بیجان دور ہو جاتا ہے۔ عجب بات ہے،

وہیں خود پریشان ہوتی ہیں لیکن دل کی پریشانی کو وہی دور کر سکتی ہیں۔ اسے

علاج بالغد کہنا چاہیے۔ محبوب کی زلفوں سے دل جمعی کی التجا ملاحظہ ہو:

جمع کن باحسانی حافظ پریشاں را

اے شکیخ گیسویت جمع پریشانی

خدا سے پوچھتے ہیں کہ نہ معلوم ہمارا نصیب اکب جاگے گا جب کہ ہماری دل جمعی اور محبوب کی پریشان زلفیں اکٹھا ہو جائیں گی۔ جس طرح بظاہر مجموع اور زلف پریشاں میں لفظی تضاد ہے، اسی طرح ان دونوں کا یکجا ہونا بھی دشوار ہے۔ لیکن اس کے باوجود عاشق دشواریوں کو خاطر میں نہیں لاتا کیوں کہ وہ جانتا ہے کہ دل کو اصلی اطمینان محبوب کی پریشان زلفوں میں پھنسنے کے بعد ہی ملے گا:

کی دہد دست ایں غرض یارب کہ ہمتاں شوند

خاطر مجموع ما زلف پریشان شما

دل محبوب کی زلف سے اپنے معاملے کی بات طے کرنا چاہتا تھا لیکن پیارہ مجبور تھا۔ پوری بات بھی نہ کر سکا کہ وہ اسے گرفتار کر کے لے گئی۔ محبوب کی دل کش زلف سے بھلا کون جنت کر سکتا ہے۔ دل اور زلف دونوں نے حافظ کے تخیل میں تشخص اختیار کر لیے۔ دو مصرعوں میں ان کی گفت و شنید، پکڑا دھکڑی اور کھینچا تانی کی پوری تصویر کھینچ دی:

بی گفت و گوئی زلف تو دل را ہی کشد

باز لاف دل کش تو کاروی گفت و گو ست

اسی غزل کے قطع میں کہا ہے کہ حافظ تیری پریشان حالی تکلیف دہ ہے، لیکن جب تیری پریشانی محبوب کی زلف کی خوشبو سے ہم آمیز ہوگی تو باد صبا اسے فضا میں پھیلا دے گی اور میسروں کے مشام جاں اس سے معطر ہو جائیں گے۔ اس طرح تیری پریشانی 'بدن کے بجائے' نگو 'ثابت ہوگی۔ یہ خود فریبی کی نہایت خوبصورت شاعرانہ مثال ہے:

حافظ بدست حال پریشان تو ولی

بر بوی زلف یارب پریشانیست نگو ست

ہمارا دل جو اپنی آزادی کی بڑی ڈیگیں مارتا تھا اب محبوب کی زلفوں کی خوشبو کا
 سماعدار بن گیا اور اس کی ساری توجہ بس اسی میں لگی ہوئی ہے۔ جب باد صبا اپنے ساتھ
 یہ خوشبو لاتی ہے تو وہ ہوش میں نہیں رہتا۔ اس کے سامنے پھٹا جاتا ہے۔ تجرّد و تکبر اب
 نیاز مندی میں بدل گئے :

دلِ کمالات تجرّد و دی کنتوں صد شغل

بہوی زلف تو باد صبا دم دارد

دوست کی زلف دام اور اس کے پہرے کا تل دانہ ہے۔ دل بھولا بھالا بنی
 ہے دانے کی امید، دام میں پھنسا گیا۔ ایک دفعہ پھنسا تو پھر ہمیشہ کے لیے پھنسا۔
 تھوڑے دن بعد اسے قید ہی میں مزا آنے لگے گا۔ اگر محبوب کی زلف اسے چھوڑنا
 بھی چاہے گی تو وہ وہاں سے ہٹنے کا نام نہیں لے گا۔ کچھ جو بسیرا دیں کرے گا :

زلف او دامت و خالش دانہ آں دام و من

برا امید دانہ افتادہ ام در دام دوست

محبوب کے سانولے رخسار کے سیاہ تل کو بہشت کے اُس دانہ گندم سے تشبیہ
 دی ہے جس نے حضرت آدمؑ کو بہشت سے نکلوا دیا تھا :

خال مشکیں کہ براں عارض گندم گونست

سرتراں دانہ کشد ریزن آدم با دوست

ہمارے مشتوق کی زلف سے جو خوشبو کی پیشیں نکل رہی ہیں ان سے ہماری آنکھوں
 کا چراغ روشن ہے۔ خدا نہ کرے کہ یہ خوشبو کی پیشیں جو نسیمِ سحر کے مثل ہیں کبھی دنیوی
 آفتوں کے جھکڑوں سے معدوم ہو جائیں :

چراغ: فردِ چشمِ مانسیم زلف جانا نست

مبادایں جمع را یزب غم زیاد پریشانی

عاشق کا دل محبوب کی زلف کا نظارہ کرنے کو ایک دن گیا۔ واپس آنا چاہتا
 تھا لیکن ہمیشہ کے لیے گرفتار ہو گیا :

بتماشا گہ زلفش دل حافظ روزی

شد کہ باز آید و جاوید گرفتار بماند

دل نے زلفوں سے عہد و پیمان کیا کہ میں تمہارے پیچ و خم میں ہمیشہ گرفتار رہوں گا۔

کبھی رہائی کی کوشش نہیں کروں گا۔ تو یہ گمان نہ کر کہ اس دل کو کبھی قرار نصیب ہوگا۔ شعر میں 'قرار' کے دو معنی ہونے سے پورا فائدہ اٹھایا اور بلاغت کا حق ادا کیا ہے:

دلی کہ با سر زلفین او قرار ی داد

گماں مہر کہ بداں دل قرار باز آید

جہاں نسیم دوست کی زلفوں کو چھو کر چلے گی، وہاں نافہ 'عشق' کی یہ مجال نہیں کہ

اپنی خوشبو فضا میں پھیلانے:

در آں زمیں کہ نسیمی وز دوزخہ دوست

چہ جای دم زدن نافہای تاتار نیست

اگر نسیم محبوب کی زلف کو چھو کر حافظ کی تربت پر سے گزرے گی تو اس کی قبر پر

لالے کے ہزاروں پھول کھل جائیں گے:

نسیم زلف تو چوں بگزرد بتربت حافظ

ز خاک کالبدش صد ہزار لالہ برآید

میں حیران و پریشان سلامتی چاہنے والوں میں تھا۔ اپنا راستہ جارہا تھا کہ تیری

کالی زلفوں نے اپنا جال بچھا دیا جن کے حلقوں میں میں پھنس گیا۔ اب میں ہوں اور تیری

زلفیں ہیں:

من سرگشتہ ہم از اہل سلامت بودم

دام را ہم شکن طرہ ہندوی تو بود

اسی غزل میں مرثکان و ابرو کا بھی ذکر ہے۔ دل کا پائگل پن دیکھو کہ مرثکان کے

تیرے خون میں ترپ رہا تھا۔ پھر بھی تیری ابرو کی کمانوں کا مشتاق تھا:

دل کہ از ناوک مرثکان تو درخوں می گشت باز مشتاق کماں خانہ ابروی تو بود

قداسے دعا کرتے ہیں کہ محبوب کی تابدار زلف سے کبھی رہائی نہ ملے اس لیے کہ جو اس کی کند میں جکڑے ہوئے ہیں وہی حقیقی آزادی سے ہمکنار ہیں۔ قید آزادی کی ضد نہیں بلکہ اصلی آزادی ہے :

خلاص ماقظ از آن زلف تابدار مباد

کہ بستگان کند تو رستگار آئند

زلف کے معلقوں میں گرفتاری کی ایک یہ صورت ہے کہ دل مشوق کے چاہ زخماں میں گر گیا۔ زلف کی زئی پکڑ کر اس سے باہر نکلا۔ وہاں سے نکلا تو زلف کے دام میں گرفتار ہو گیا۔ وہی زلف جس کی مدد سے نکلا اسی میں پھنس گیا۔ وہی جو رسی تھی دام بن گئی :

در غم زلف تو آدینخت دل ز چاہ زخ

آہ کن چاہ بردوں آمد و در دام افتاد

زاہد کو کہتے ہیں کہ تو چلا جا۔ تو میرے معاملات کو کیا سمجھے گا ! اگر میرے نصیب نے یاد دی کی تو میں اپنے مقاصد حاصل کروں گا۔ ایک دن آئے گا کہ میرے ایک ہاتھ میں جام شراب ہوگا اور دوسرے میں محبوب کی زلف۔ جام سستی اور بے خودی اور زلف دل کی گرفتاری کی علامت ہے۔ زلف کے جال میں گرفتار بھی ہیں اور اس کے معلقوں کو چومتے بھی ہیں۔ یہ انسانی عشق و محبت کے لوازمات ہیں :

زاہد برد کہ طالع اگر طالع منست

جام بدست باشد زلف نگار ہم

میری جان کو تیرے چاہ زخماں کی ہوس تھی۔ وہ اسے ڈھونڈ رہی تھی کہ ہاتھ پڑ گیا تیری زلف کے معلقوں میں۔ بس سب کچھ بھول گئی اور زلف ہی کی ہوس۔ زلف کے معلقوں میں ایک دفعہ کوئی پھنس جائے تو وہ کبھی ان سے بھوت نہیں سکتا :

جان طلوی ہوس چاہ زخماں تو داشت

دست در طلق آہ زلف غم اندر غم زد

محبوب پوچھا ہے کہ اے ماقظ تیرا بھٹکا ہوا دل کہاں ہے ؟ وہ ڈرامائی انداز

میں جواب دیتا ہے کہ ہے کہاں، تمہارے گیسوؤں کے غم میں کہیں چھپا ہوا ہوگا۔ ہم نے وہیں اسے رکھا تھا، وہاں سے کہاں جائے گا؟ کوئی اپنے کعبہ مقصود کو چھوڑ کر نہیں جاتا:

گفتی کہ حافظا دل سرگشتہ است کجاست

در حلقہ ہای آں غم گیسو نہادہ ایم

دل نے تیری کالی زلفوں میں شہر کی سی رونق دیکھی جہاں انسان کا دل لگتا ہے۔ بس کیا تمنا وہ وہیں مقیم ہو گیا۔ اب اس مصیبت کے مارے مسافر کی کوئی خبر نہیں ملتی۔ تیری زلفوں پہ ایسا رنجاک آغی کا ہو رہا:

مقیم زلف تو شد دل کہ خوش سواد ی دید

وزاں غریب بلاکش خبر نمی آید

مقطع میں بھی اسی مضمون کو دوسری طرح ادا کیا ہے:

ز بس کہ شد دل حافظہ رمیدہ از ہمہ کس

کنون ز حلقہ زلف بد رنجی آید

حافظ کا مشورہ ہے کہ اگر اسباب و حالات خلاف ہوں تو بھی اپنے مدعا کے لیے جدوجہد کرنی چاہیے۔ معمولاً تو یہ ہونا چاہیے کہ محبوب کی زلف پریشاں سے دل کی پریشانی میں اضافہ ہو لیکن میں نے اس سے دل جمعی حاصل کر لی۔ مجھے جو جمعیت خاطر نصیب ہوئی وہ میری محبت کے استقلال کی بدولت تھی۔ اس طرح ہم اپنا مقصد اس سے حاصل کر سکتے ہیں جو مقصد کی ضد ہو:

در خلاف آمد عادت بطلب کام کہ من

کسب جمعیت از آں زلف پریشاں کردم

محبوب کی بے قرار زلف اس کے حسن کے قرار و تمکنت کی ضامن ہے، جس

طرح اس کی تمنا آلود آنکھ میں جادو پنہاں ہے:

در چشم پر غمار تو پنہاں فنون سحر

در زلف بے قرار تو پیدا قرار حسن

لمبی لمبی زلفوں والے محبوب کو کہتے ہیں کہ قد تیری عمر دراز کرے کہ تو دیوانہ نواز ہے۔ دیوانہ نوازی سے یہ مراد ہے کہ جس طرح دیوانے کو زنجیروں میں باندھ دیتے ہیں، اسی طرح تو نے ہمارے دیوانے دل کو اپنی زلفوں کے حلقوں میں ایسا جکڑ دیا ہے کہ وہ ان سے چھوٹ نہیں سکتا :

اے کہ با سلسلہ زلف دراز آمدہ

فرصت باد کہ دیوانہ نواز آمدہ

ماقلہ کے نزدیک وجود کو با معنی بنانے کا سہرا ایک طریقہ ہے، وہ یہ ہے کہ آدمی سب کچھ چھوڑ کر محبوب کے حلقہ زلف کو پکڑ لے۔ اس کے سہارے وہ زندگی کے طوفانوں کا مقابلہ کر لے گا :

مصلحت دیدن آنست کہ یاراں ہمہ کار

بگذارند و خم طرہ یاری گسیہند

ماقلہ کی بلاغت اور رمزیت کا یہ خاص انداز ہے کہ معشوق کے تغافل اور اس کی بغاؤں کو اس کی طرف منسوب نہیں کرتا بلکہ اس کی زلف کو مورد الزام ٹھہراتا ہے۔ اسے شکایت معشوق سے نہیں بلکہ اس کی زلف سے ہے کہ وہی عاشقوں کو گرفتار کرتی اور انھیں اپنے بندھنوں میں جکڑی ہوئی ہے۔ اس کے لیے ہندو کا لفظ استعمال کیا ہے، اس لفظ کو محبت میں بھی استعمال کرتے ہیں اور دشمنی میں بھی۔ یہ لفظ راہزن کے معنی میں بھی آتا ہے اور پاسبان کے لیے بھی۔ ماقلہ نے اسے محبوب کے تلی کے لیے استعمال کیا ہے اور یہاں زلف کے سیاہ ہونے کی مناسبت سے اس کو بھی ہندو کہا اور اس پر سارے ظلم و ستم کی ذمہ داری ڈال دی۔ لیکن اس کے ساتھ یہ بھی کہا کہ اگر تیری زلف سے زیادتی اور غلطی ہوگئی تو فیہر کچھ نصف اتہ نہیں ہے۔ ایسا ہو ہی جاتا ہے۔ پھر ہندو کی مناسبت سے ظلم و زیادتی کرنے والے کو 'شکین' کی صفت سے متصف کر کے اس کے قصور کی شکین کو کم کر دیا۔ سمجھنے والا یہ بھی سمجھ لے گا کہ با وجود زلف کی زیادتی کے اس سے تعلق خاطر میں کمی نہیں آتی۔ شکین کی صفت میں سیاہی اور خوشبو

دونوں یکجا ہیں۔ ہیئت اور معانی کی یہی بلاغت ہے۔ جس کی جھلکیاں حاقظ کے سوا کسی دوسرے کے یہاں نظر نہیں آتیں :

گزر دست زلف مشکینت خطائی رفت رفت

ورز ہندوی شمار ما جفائی رفت رفت

زلف و لب کے علاوہ حاقظ نے معشوق کے دوسرے اعضا، اس کے ناز و غمزہ اور چال ڈھال کی تعریف میں کہا ہے :

محبوب کا چہرہ : شراب لعل کش و روی مہ جبیناں ہیں

خلاف مذہب آتاں جمال ایناں ہیں

میرد : می ترسم از خرابی ایساں کہ می برد

محراب ابروی تو حضور نماز من

بجز ابروی تو محراب دل حاقظ نیست

طاعت غیر تو در مذہب مانتواں کرد

مرگاہ : بجز گاہ سیر کردی ہزاراں رخسہ در دینم

بیا کہ چشم بیمار ہزاراں درد بر پیمنم

دل کہ از ناوک مرگاہ تو در غوں میگشت

باز مشتاق کماں خانہ ابروی تو بود

چشم : تا سحر چشم یار چہ بازی کند کہ باز

بنیاد بر کمرشہ جادو نہادہ ایم

رخسار : ہر کسی با شمع رخسارت بوجہی عشق باخت

زاں میاں پروانہ را در اضطراب انداختی

دہن : بجز خیال دہان تو نیست در دل تنگ

کہ کس مباد چمن دہنی خیال محال

جاں فدای دہنش باد کہ در باغ نظر

چمن آرای جہاں خوشتر ازین غنچہ نیست

قد :

بالا بلند مشوہ گر نقش باز من
کوتاہ کرد قفس زہد دراز من
دریں باغ از خدا خواہد دگر پیرانہ سرعافظ
نشیند بر لب جوئی و سروی در کنار آرد
ناز نہیں تر ز قدرت دہمن ناز ز رست
خوشتراز نقش تو در عالم تصویر نبود

دل اور جسم :

تنت در جامہ چوں در جام بادہ
دلت در سینہ چوں در سیم آہن
نکتہ دل کش بگویم خال آں ہر وہبیں
عقل و جاں را بستہ زنجیر آں گیسو بہیں

خال :

خیال خال تو یا خود بخاک خواہم برد
کہ تا ز خال تو خاک شود عبیر آمیز
بروں خرام و بہر گوی خوبی از ہمہ کس

خرام :

سزای حور بدہ رونق پری بشکن
بزلف گوی کہ آئیں دلبری بگذار
بنفرہ گوی کہ قلب ستگری بشکن

نفرہ :

نگار من کہ بکتاب زفت و خط نوشت
بنفرہ مسئلہ آموز صد مدرس شد

مندرجہ ذیل اشعار میں صاف طور پر ماقنا کے پیش نظر مجازی عشق ہے۔ اس
مضمون کو اس نے طرح طرح سے ادا کیا ہے، اس انداز سے کہ گویا وہ اس منزل کے
ہر تیغ و غم سے واقف ہے۔ زاہد کو خطاب کیا ہے کہ اگر تو ایک مرتبہ میرے محبوب کو
دیکھ لے تو پھر خدا سے سوائے می و معشوق کے اور کچھ تمنا نہ کرے :
بر تو گر جلوہ کند شاہد ما ای زاہد از خدا جز می و معشوق تمنا نمکنی

درخمن صد زاہد عاقل زند آتش ایں داغ کہ ماہر دل دیوانہ نہبا دیم
سوز دل، اشک رواں، آہ سحر، نالہ شب ایں ہمہ از نظر لطف شامی میسّم
اگرچہ وہ پاک باطن تھا لیکن اپنے اوپر بلا تکلف طنز کرتا ہے۔ خدا سے دعا کرتا ہے
کہ تو میرے اس عیب کو چھپالے کہ میں خلوت میں حسن مجاز سے دراز دستیوں کرتا اور
کیونچا تانی سے بھی پیچھے نہیں ہٹتا۔ پھر کہا ہے کہ مجلس میں مآخذ ہوں اور بزم ساقی میں میرا
شمار تلپٹ پینے والوں میں ہے۔ میری شوخی دیکھو کہ مخلوق کو کیسا دھوکا دیتا ہوں !
دیدہ بد ہیں پوشاں ای کریم عیب پوش زیں دلیر بہا کہ من در گنج خلوت میکنم
حافظم در مجلسی دُر دی کشم در محفلی بنگر ایں شوخی کہ چوں با خلق صنعت میکنم
شروع شروع میں رندی اور عشق بازی آسان نظر آتی ہے لیکن اس میں کمال اور
فضیلت حاصل کرنے کے لیے بڑے بڑے پاڑے پٹے پڑتے ہیں :

تحصیل عشق و رندی آسان نمود اول

جانم بسوقت آخر در کسب ایں فضائل

مجازی محبوب کی نزاکت کس لطیف انداز میں بیان کی ہے۔ کہتا ہے کہ آہستہ
آہستہ خدا سے دعا کرنے میں بھی ڈر لگتا ہے کہ کہیں اسے ناگوار نہ ہو جائے :

من چگویم کہ ترانا کی طبع لطیف

تا بحدیست کہ آہستہ دعا نتواں کرد

محبوب کے رُخسار کو چاند سے تشبیہ دی ہے لیکن اس کے ساتھ کہا ہے کہ دوست
کو ہر کس و نا کس سے تشبیہ نہیں دی جاسکتی۔ محبوب کا رُخسار کہاں، اور ماہِ فلک کہاں !
ہر اولِ جلول کے مقابلے میں اسے لانا اس کی توہین ہے :

عارضش را بمثل ماہ فلک نتواں گفت

نسبت دوست بہر پی سرو پاتواں کرد

اس غزل کا لب و لہجہ خالص مجازی اور انسانی ہے۔ اس میں اپنی دلی خواہشات
کو ایک ایک کر کے گویا ہے۔ پھول جیسے رُخسار والا مشوق ہو اور ہم ہوں۔ عالم کے

جن میں اس کے بلند و بالا قد کا سایہ ہمارے لیے کافی ہے۔ سرود اس کے سامنے بیچ ہے۔
وہ جہاں کھڑا ہے وہاں کھڑا ہے۔ میرا معشوق سرورواں ہے۔ چلتا پھرتا ناز و انداز کرنے
والا سرو : گل عذاری ز گلستان جہاں مارا بس

زیں جن سایہ آں سرورواں مارا بس
میری خواہش ہے کہ اہل ریا کی صحبت سے ہمیشہ دور رہوں۔ دنیا کی بو محصل
چیزوں میں اگر کوئی چیز مجھے پسند ہے تو وہ بڑا اور بھاری شراب کا پیالہ ہے جس سے
میں مست اور بے خود رہتا ہوں :

من و ہم صحبتی اہل ریا دورم باد
انگہراناں جہاں رطل گراں مارا بس

بہشت کا عمل عمل کے بدلے میں دینے کا وعدہ ہے۔ ہمیں وہ درکار نہیں اس
لیے کہ ہم بیع و شرا کے اصول کے قائل نہیں۔ ہم گدے میکدہ اور رند عاشق ہیں۔
ہم شراب خانے کو بہشت کے عمل پر ترجیح دیتے ہیں :

قصر فردوس بپاداش عمل می بخشند
ماکہ رنیم و گدا دیرمناں مارا بس

ہمیں اور کیا پسند ہے ؟ ہم چاہتے ہیں کہ دریا کے کنارے بیٹھ کر غور کریں کہ جس
طرح اس کا پانی بہہ رہا اور گزر رہا ہے، اسی طرح ہماری عمر بھی گزری چلی جاتی ہے۔ جیسے
دریا کے پانی کا بہنا ایک لمحے کے لیے نہیں ٹھہرتا، اسی طرح عمر کا گزرنہ بھی کبھی نہیں رکتا۔
دریا کے بہنے میں صرف ہماری عمر کے گزرنے ہی کا اشارہ نہیں بلکہ دنیا کی بے ثباتی
کا بھی اشارہ ہے۔ انسانی زندگی اور دنیا دونوں ہمیشگی اور دوام سے محروم ہیں :

بنشیں بر لب جوئے دگندہ عمر ہمیں
کایں اشارت ز بہان گنداں مارا بس

دنیا کے بازار میں نفع تموڑا اور نقصان اور مصیبتیں زیادہ ہیں۔ اگر تمہارے
لیے سود و زیاں عبرت آموز نہیں تو نہ سہی، میرے لیے تو ہے :

نقد بازار جہاں بنگر و آزار جہاں
مگر شمار نہ بس ایں سود و زیاں مارا بس
اگر معشوق ہمارے پاس ہے تو پھر اور زیلہ کیا مانگیں۔ اس کی صحبت ہمارے
لیے کافی ہے۔ یہ شعر مجاز اور حقیقت دونوں پر حاوی ہے۔ مجازی معنی تو صاف ہیں۔
اگر معرفت کا مطلب لیا جائے تو یہ شعر حَسْبُكَ اللہ اور کفّی بِاللہ کی قرآنی آیات کی
ترجمانی ہوگی :

یار با ماست چہ حاجت کہ زیادت طلبیم
دولتِ صحبت آں مونس جاں مارا بس
اس کے بعد کا شعر خالص مجازی ہے۔ خدا کا کوچہ تو بہشت ہے لیکن وہاں
نہیں جانا چاہتے بلکہ مجازی معشوق کے کوچے میں جانا چاہتے ہیں جس سے بڑھ کر کون
مکان میں اور کوئی مقام نہیں۔ عاشق کے لیے بس وہی کافی ہے :
از درغولش خدا را بہ بہشتم مفرست
کہ سرکوی تو از کون و مکان مارا بس
مقطع میں اپنے فن کی عظمت کا یوں اعتراف کیا ہے۔ اپنی قیمت کا شکوہ نہیں
کرتا کیوں کہ قدرت نے مجھے ایسی دولت دی ہے جو کسی کو نہیں دی، یعنی دریا کی طرح
طبیعت کی روانی اور غلغلہ غریب۔ میرے لیے بس یہ نعمت کافی ہے، مجھے جاء و مال کا کیا کرنا
ہے؟ معشوق اور فن، ان سے بڑھ کر کوئی دولت نہیں۔ انھی کے ذریعے مجھے خود شناسی
کی نعمت حاصل ہے :

ماقظہ از مشربِ قسمت گدانا انصاف نیست
طبع چوں آب و غزلہای رواں مارا بس
ماقظہ آخرت میں جس طرح شراب کوثر اور خور کو اپنا حق سمجھتا ہے اسی طرح
دنیا میں ساقی ہر د اور جام سے کسی شرط پر بھی دستبردار ہونے کو تیار نہیں۔
یہ مجازیت اور ارضیت ماقظہ کے یہاں کثرت سے ملتی ہے :

فردا شراب کوثر و حور از برای ماست
و امروز نیز ساقی مہر و جام می
شراب خود پیتے ہی نہیں۔ محبوب کو بھی پلاتے ہیں۔ شراب کی گرمی سے اس
کے رخسار پر پسینے کے قطرے ٹپکتے لگتے ہیں۔ پسینے کے یہ قطرے ایسے ہیں جیسے برگ
گل پر شبنم کی بوندیں۔

از تاب آتش می برگرد عارضش خوی
چوں قطرہ های شبنم بر برگ گل چکیدہ
پھر اسی غزل میں اپنے محبوب کو لطیف تشبیہوں میں شریار کر دیا ہے۔
محبوب کے ہونٹ، آنکھیں، اس کی چال اور ہنسی کے متعلق کہتے ہیں :
یا قوت جانفزائش از آب لطف زادہ شمشاد خوش خرامش در نار پروریدہ
آن من دل شش ہیں داں خندہ دل آتوب داں قنن خوشش میں واں گام آرمیدہ
اں آہوی یہ چشم از دام ما بروں شد یاراں چہ چارہ سازم بایں دل رسیدہ
ابضیت میں ایسی دل فریبی اور تاثیر ہے کہ وہ عالم قدس کو بھی فراموش کرا دیتی ہے۔
مجازی محبوب کے کوچے کے سامنے عاشق کی نظر میں جنت بھی بیچ نظر آتی ہے :

سایہ غربی و دلجوئی حور و لب حوض
بہوای سرکوی تو برفت از یادم
اپنی پاکبازی اور پاک نظری کو برقرار رکھتے ہوئے حافظ نے عشق مجازی میں اپنے
پاؤں نیک کرداری کے راستے سے کبھی نہیں ڈگمگانے دیے :
نظر پاک تواند رخ جانان دیدن
کہ در آئینہ نظر جز بصفا نتوان کرد
اس کے دل میں جو محبت کی آگ بھڑکتی ہے اس کے بازو دار صرف اس کے
آنسو ہیں۔ وہی دل کی حکایت بیان کر سکتے ہیں کیوں کہ انسان کی زبان اسے بیان
کرنے سے قاصر ہے :

چہ گویت کہ ز سوز دروں چہ می بینم
ز اشک پیرس حکایت کہ من نیم غماز
عشق بازی میں امن و آسائش کی خواہش حرام ہے۔ جو دل درد کا مداوا چاہتا
ہو، خدا کرے اس میں زخم اور خراش پڑ جائیں :

در طریق عشق بازی امن و آسائش بلاست
ریش باد آں دل کہ یاد رد تو خواہد مرہمی
محبت کا جذبہ سی و کوشش سے نہیں پیدا ہوتا بلکہ یہ فطرت کی بخشش ہے۔ یہ
انسان کو آدم سے ورثے میں ملا ہے۔ اس لیے چون و چرا کرنے کے بجائے انسان کو
اپنے اوپر بے خودی طاری کرتی چاہیے اور محبت کے مطالبوں کو پورا کرنا چاہیے :
می خور کہ عاشقی نہ بکسب ست و اختیار
ایں موہبت رسید ز میراث فطرتم

انسان اس جیص بیس میں نہ پڑے کہ اسے کیا کرنا ہے اور کیا نہیں کرنا ہے، کیا
مبارک ہے اور کیا نحس ہے؟ اس کی فطرت جو تقاضا کرتی ہے بس اسے پورا کرے۔
مشتوق کی زلف کو پکڑ لے اور اس کے سہارے زندگی کے سفر میں آگے بڑھے :
بگیر طرہ نہ چہرہ و قصہ مخواں
کہ سعد و نحس ز تاثیر زہرہ و زمل است

ماظفہ کی اس عاشقانہ غزل کا لہجہ خالص مجازی اور دنیاوی ہے۔ اس کا ہر شعر
موسیقی اور ترنم میں رچا ہوا ہے۔ اگر اسے سن کر بعض لوگ رقص کرنے لگیں تو
اس پر مجھے مطلق تعجب نہ ہوگا :

تاب بنفشہ میوہ طرہ مشک سای تو	پردہ غنچہ میدرد خندہ و دکشای تو
ای گل خوش نسیم بلبل خوشی را مسوز	کز سر صدق میکند شب ہر شب دُعای تو
من کہ طول مستی از نفس فرشتگان	قال و مقال عالی می کشم از برای تو
شور شراب عشق تو آں نفسم رود ز سر	کایں سرمے ہوں خود خاک در سراہی تو

شاہ نشین چشم من کیہ گر خیال نشت جایی دعاست شاہ من بی تو مہاد جایی تو
خوش چمنیت عارضت فاصد کہ در بہار حسن ماقظہ خوش کلام شد مرغ سخن سراوی تو
ماقظہ کا خیال ہے کہ حسن و دلبری اپنے کمال پر اس وقت تک نہیں پہنچتی جب
تک کہ وہ کسی عاشق کی عینون نظر نہ بنے۔ ماقظہ اپنے آپ کو مخاطب کر کے کہتا ہے کہ تو
حسن پرستی کے مسک میں سارے زمانے میں بے مثل بن جا۔ یہاں بھی اہم انسانی
حسن ہی کی طرف اشارہ کر رہا ہے :

کمال دلبری و حسن در نظر بازیست

بشیوہ نظر از ناظران دوراں باش

مقطع میں بھی خود کلامی جاری ہے کہ اے عاقظہ، محبوب کے ظلم کا شکوہ نہ کر۔
اگر تجھے یہ کرنا تھا تو تجھے کس نے کہا تھا کہ حسن و جمال کو دیکھ کر اپنے اوپر حیرانی طاری کر:
غموش عاقظہ و از جور یار تاناہ ممکن
تو کہ گفت کہ در روی زب حیراں باش

اگرچہ عاقظہ کی پاک باطنی غیر مشتبہ ہے لیکن اس کے کلام میں بعض جگہ یہ اشارے
 ملتے ہیں کہ وہ شاہدان بازاری کے حسن سے بھی لطف اندوز ہوتا تھا۔ حسن کہیں ہو
وہ اس کی طرف خلقی طور پر کھینچا جاتا تھا۔ ایران میں ایسی پیشہ ور عورتیں لولی کہلاتی
تھیں۔ ان کے غمزہ و ادا انسانی دل میں شورش و اضطراب پیدا کر دیتے تھے۔ عاقظہ نے
ان کی تصویر اس شعر میں کھینچی ہے کہ وہ بیدار اور بے وفا اور ہلاکی بھونکی ہیں :

دلم ربودہ لولی و شیت شور انگیز

دروغ دعدہ و قتال وضع و رنگ آمیز

اسی غزل میں ٹولیوں کی مناسبت سے رعایتِ لفظی کی بہار دکھائی ہے :
ندای پیرہن چاک ماہر ویاں باد ہزار جامہ تقوی و غرقہ پرہیز
خیال خال تو با خود بجاک خواہم برد
کہ تاز خال تو خاکم شود عبیر آمیز

ان میں بعض تربیت یافتہ اور قابلیت اور ذہانت میں شہرت رکھتی تھیں بعض کا خیال ہے شاخ نبات اسی طرح کی ایک سینہ مطربہ تھی جو حافظ کی منظورِ نظر تھی اور بعد میں اسی کے ساتھ اس نے عقد کر لیا تھا۔ یہ وہی خاتون ہے جس کی دائمی مفارقت پر اس نے اپنا غزل تراثریہ لکھا ہے جس کی نسبت اوپر ذکر آچکا ہے۔ لیکن اس باب میں قطعی رائے دینا ممکن نہیں جب تک کہ کوئی تاریخی ثبوت نہ ہو۔ یہ ضرور ہے کہ حافظؔ خوبی اخلاق کی شرط کے باوجود بڑا حُسن پرست تھا۔ اس زمانے میں شیراز میں حسینوں کا جگمگا تھا۔ دربار اور دربار کے باہر مطربہ مغنیہ سیناؤں کی قدر کرنے والوں کی کمی نہ تھی۔ لیکن یہ قدر دانی بغیر زر کے ممکن نہ تھی۔ چنانچہ حافظ نے اپنی عشق مجازی کی روداد کے ضمن میں اپنے افلاس اور تنگ دستی کا ذکر کیا ہے :

من آدم بہشتیم اما دریں سفر عالی اسیر عشق جو انان مہوشم
شیراز معدن لب لعلست و کان سن من جو ہری مغلسم ایرا مشوشم
از لب کہ چشم مست دریں شہر دیدہ ام تھا کہ می نمی نمودم اکنوں و سرخوشم
شہریت پر کرشمہ حوراں زشش بہت پینیم نیت ورنہ خریدار ہر ششم
اس شعر میں اپنی مفلسی کی طرف اشارہ کیا ہے جس کی وجہ سے ان حسینوں تک دسترس ممکن نہ تھی :

ز دست کوتاہ خود زیر بارم
کہ از بالا بلنداں شرمسارم
ذیل کے شعر میں بھی یہی مضمون بیان کیا ہے :

من گدا ہوس سروقامتی دارم
کہ دست در کمرش جز بسیم و زر نرودم
اسی غزل میں یہ بھی کہا ہے کہ میرے لیے یہ ہمت نہ ہوتا کہ کم بضاعتی کے باعث

میں حُسن کا خیال ہی ترک کر دیتا۔ لیکن بھلا یہ کیسے ممکن ہے کہ کتنی مٹھاس کی طرف خود بخود کھینچ کر نہ جائے :

طبع در اں لب شیریں نکر زخمِ اولی
دل چگونہ نگس از پی شکر نرود

ایک جگہ کہا ہے کہ زر ہی کی بدولت محبوب کے زیور بنائے جاتے ہیں، زر ہی کا طفیل ہے کہ محبوب کا بوس و کنار نصیب ہوتا ہے۔ میں بے پارہ مغلّس کیا کروں کہ میرے پاس تو نام کو بھی زر نہیں۔ حافظ کی افلاس کی شکایت ظاہر ہے کہ 'لویان' شوخ و طعناؤں کی خاطر ہے جو زر کے بغیر کسی سے بات کرنا بھی گوارا نہیں کرتی تھیں :

ز زرت کنند زیور ز زرت کشند در بر

من بے نوای مفضل چکنم کہ زرنہ دارم

لویان بے وفا میں حافظ کو ایک ایسی مشق بھی ملی جو اس کی قدر داں تھی۔ اس نے اپنی خوش نصیبی کہا ہے کہ وفا کے اس قحط کے زمانے میں اس کا کوئی خریدار پیدا ہو گیا۔ ورنہ زر کے بندے کس کے وفادار ہوئے اور کس کے ہوں گے ؟

بندہ طالع خویشم کہ دریں قحط وفا

عشق آں لولی سرمست خریدار منست

پھر کہا ہے کہ شاہداں طعناؤں اپنا جلوہ دکھا رہے ہیں۔ میں شرمندہ ہوں کہ میری تعبیل خالی ہے۔ عشق اور مغلّس کا بوجھ بھاری ہے لیکن اسے اٹھانا ہی پڑتا ہے :

شاہداں در جلوہ و من شرمسار کیسہ ام

باز عشق و مغلّس صعب است میباید کشید

حافظ کی فطرت میں حُسن پرستی تھی۔ لیکن وہ ہوس سے ہمیشہ دور رہا۔ اس

کوچے میں اخلاص اور پاک بازی کی رہنمائی میں وہ قدم اٹھاتا تھا۔ ایک جگہ کہا ہے کہ

عشق بازی کمیل نہیں۔ اس کے لیے سر کی بازی لگانا پڑتی ہے۔ عشق کی گیند کو ہوس کے بٹے سے نہیں مارتے۔ اس شعر میں مجاز اور ہوس کے فرق کو واضح کیا ہے :

عشق بازی کار بازی نیست ای دل سرباز
ز انکہ گوی عشق نتوان زد بچوگان ہوس

حافظ کے مختلف معاشقوں کا تذکرہ میں ذکر ہے۔ اگرچہ ان کی نسبت ہمارے پاس تاریخی ثبوت موجود نہیں لیکن خود اس کے کلام سے ان کے متعلق کہیں اشارے اور کہیں تصریح ملتی ہے۔ دیوان میں کئی جگہ محبوب پارہ سالہ کا ذکر ہے۔ حافظ کی شادی کافی غرغر نے کے بعد ہوئی۔ ظاہر ہے کہ ایک صحت مند اور حسن پرست آدمی کے لیے بچہ کی زندگی بڑی بے اطمینانی اور ناآسودگی کی زندگی ہے۔ وہ مدتوں ادھر ادھر بھٹکتا رہا۔ عام طور پر یہ خیال ہے کہ اس نے اپنی معشوقہ سے عقد کیا تھا، اس کی تامل کی زندگی بڑی مسرت اور آسودگی کی تھی لیکن قضا و قدر کو یہ منظور نہ تھا کہ وہ عرصے تک مطمئن رہے۔ اس کی رفیقہ حیات جلد ہی اسے داغ مفارقت دے گئی اور وہ پھر تنہا رہ گیا۔ وہ پاکباز اور پاک باطن تھا اس لیے جنسی آلودگی سے بچتا رہا۔ اب اس کی ساری جنسی زندگی خیالی تھی۔ پاکباز انسان جتنا جنس کے خیال سے دور رہنے کی کوشش کرتا ہے، اتنا ہی وہ اس کا پیچھا کرتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ حافظ بہ جذب کی کیفیت طاری ہو گئی اور اسے انسانی حُسن میں وہ سب کچھ نظر آنے لگا جس کا وہ جو یا تھا۔ اس کی پاکبازی کا یہ ثبوت ہے کہ وصل کا ذکر اس کے کلام میں اور دوسرے شاعروں کے مقابلے میں بہت کم ہے۔ اس نے محبوب کے لب و دہن کو عینی شکل میں دیکھا اور انھی سے وصل کی اُمیدیں وابستہ کیں۔ اس کے کلام میں جس کثرت اور تواتر سے لب و دہن کا ذکر ہے اس کی مثال عربی، فارسی اور اردو کے کسی شاعر کے یہاں نہیں ملتی۔ ایک جگہ کہا ہے کہ میرے ضعفِ دل کا علاج صرف تیرے ہونٹ ہو سکتے ہیں۔ یہ مفرح یا قوت تیرے پاس موجود ہے، تو اگر چاہے تو مجھے علا کر سکتا ہے۔ معشوق کے لبوں کو آب و تاب اور رنگ کی مناسبت سے یا قوت سے تشبیہ دی ہے۔ مفرح یا قوتی لب میں مقوی قلب دوا ہے

جس میں قیمتی اجزاء ملتے ہیں۔ چونکہ بوسہ وب سے عاشق کو نئی زندگی مل جاتی ہے اس لیے معشوق سے درخواست کی ہے کہ ہلکے دل کا ضعف لب جاں بخش سے دور کر دے :

ملاج ضعف دل ما لب حوالہ کن

کہ آن مفرح یا قوت در خزانہ تست

پنہی حافظ کی عمر کا بیشتر حصہ تکرار میں گزرا اس لیے وہ مجازی حسن سے لطف نظر حاصل کرتا رہا۔ یہ سنسن سے شاہی دربار میں اور شیراز کے کوچہ بازار میں ہر جگہ نظر آتا تھا۔ جہاں کہیں اس پر اس کی نظر پڑتی تھی وہ ٹھٹھک جاتا اور اس کا نظہار تغزل کے ذریعے کرتا تھا معلوم ہوتا ہے کہ شاہ شجاع کے دربار میں اس کی آنکھ کسی سینہ سے لڑ گئی تھی جس کی اطلاع شاہ شجاع کو ہو گئی تھی۔ پنہا پنہا ایک غزل میں اس سے معافی مانگی ہے اور اسے "خفا پوش" اور عیب بخش "کہا ہے۔ ایک جگہ شاہ شجاع سے سن طلب کے طور پر کہا ہے کہ جوانی ہے، بہار ہے، عشق ہے لیکن پیسہ پاس نہیں۔ ایسی حالت میں مقصد براری کیسے ہو گا اگر کچھ نہ ہی تو سینوں کی خاطر عمارت کے لیے بھی تو پیسے کی ضرورت ہے۔ خاص کر ایسی صورت میں جب کہ درباروں میں ایک سے ایک بڑھ کر دولت مند ہو اور ان سینوں کی خاطر بے دریغ خرچ کرنے کو تیار ہو :

عشق ست و غلسی و جوانی و نو بہار

عذرم پذیر و مجرم بذیل کرم پیوشش

مآلفہ کا دربار کے حسینوں سے تعارف تھا اور ایک بلند پایہ فن کار اور شاعر کی حیثیت سے لوگ اس کا احترام کرتے تھے۔ اگرچہ سند کرنے والوں کی بھی کمی نہ تھی۔ کتب میں بعض اس سے اس لیے ملتے تھے کہ اس کے ساتھ ساتھ دربار میں تھی اور وہ مثنوی و سفارش کے باوجود وہاں تک رسائی نہیں حاصل کر سکے تھے۔ لگائی بجائی۔ لکھناؤں نے کچھ عرصے کے لیے شاہ شجاع کو حافظ سے بدظن کر دیا تھا۔ ویسے حافظ نے شیراز کے تفریحی باغوں میں حکمرانوں سے جو اس کے عہد میں ہوئے اپنے تعلقات قائم رکھے۔ شاعر کی حیثیت سے اس کی قدر نہ صرف ایران بلکہ عراق، ترکستان اور ہندوستان میں بھی

تھی اور اسے ان ملکوں سے تحائف پہنچتے رہتے تھے۔

عاقف نے اپنی حسن پرستی کو دربار اور بازار تک ہی محدود نہیں رکھا۔ اس کی ایک غزل سے پتا چلتا ہے کہ اس نے اپنے عشق کی پیٹنگیں کسی تربیت یافتہ خاتون سے برمھائی تھیں جس سے اس کی کہیں مڑ بھیڑ ہو گئی تھی۔ اس کا بھی امکان ہے کہ وہ خاتون کسی امیر کی داشتہ ہو جس میں حسن ذات کے ساتھ ذہانت، طبائی اور حاضر جوابی کی خوبیاں بھی موجود ہوں۔ ایسی خواتین کا مغلوں کی معاشری تاریخ میں بھی ذکر ملتا ہے۔ مثلاً محمد شاہ کے زمانے میں نوربائی کا ذکر درگاہ قلی خاں نے 'مرقع دہلی' میں کیا ہے۔ اسے نادر شاہ تخت طاؤس کے ساتھ ایک قیمتی تحفے کے طور پر دہلی سے اپنے ساتھ لے گیا تھا لیکن وہ نہ معلوم کن ترکیبوں سے راستے ہی سے واپس آگئی۔ اس طرح کی قابلیت اور ذہانت والی خواتین گانے بجانے والیوں میں ایران میں بھی تھیں۔ عاقف نے جس خاتون کا اپنی غزل میں ذکر کیا ہے وہ ممکن ہے کوئی صاحب ذوق مطرب ہو۔ اس کی حاضر جوابی سے اس کی ذہانت کا پتا چلتا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ عاقف کا اس خاتون سے تعارف نہ تھا لیکن اس کے باوجود پہلی نظر ہی میں اس نے اپنا دل اس کے حوالے کر دیا۔ غزل کے مطلع میں کہا ہے کہ اے خدا، نہ جانے یہ کس گھر کی شمع ہے کہ جسے دیکھ کر دل روشن ہو گیا۔ میری جان یہ معلوم کرنے کو بے چین ہے کہ یہ جاننا کون ہے؟ اب چاہے وہ کوئی ہو اس وقت تو اس نے میرے دل و دین کو برباد کر دیا۔ نہ جانے وہ کس خوش قسمت کے آغوش میں سوتی ہے اور کس کے ساتھ زندگی گزارتی ہے۔ کیا اچھا ہو اگر میرے ہونٹوں کو اس کے لعل لب کی شراب چکھنے کو مل جائے! نہ جانے کس کی روح کو وہ راحت پہنچاتی ہے اور نہ جانے کس کے ساتھ اس نے عمر بھر کا عہد و پیمان باندھا ہے۔ خدا ہی جانے کہ اس شمع کا پروانہ کون ہے؟ جسے دیکھو وہ اسے اپنے افسانہ و افسوں سے اپنی طرف راغب کرنا چاہتا ہے۔ کچھ پتا نہیں چلتا کہ وہ کس کی طرف مائل ہے؟ اس کا چہرہ چاند کے مثل تابناک، ٹھوڑی زہرہ کی طرح چمکتی ہوئی اور مزاج شاہانہ ہے۔ نہ جانے یہ نادر اور بے مثل ہوئی کس کے قبضے میں ہے؟ مطلع میں عاقف نے دھماکی منظر کشی کی ہے کہتا

ہے کہ جب میں نے کہا کہ تیرے بغیر دیوانے حافظ کا دل سرتا سر آہن گیا ہے۔ یہ سن کر وہ زیر لب مسکراہٹ سے بولی کہ مجھے بتلاؤ تو سہی حافظ کس دیوانہ ہے؟ شاعر نے یہ نہیں بیان کیا کہ اس کے دل پر محبوب کے اس تجاہل عارفانہ سے کیا گزری۔ اسے سامع یا قاری کے تخیل پر چھوڑ دیا۔ حافظ نے اس غزل میں استفہامی انداز بالارادہ اختیار کیا ہے تاکہ اپنی حیرت اور استعجاب میں اضافہ کرے۔ ایسا لگتا ہے کہ اس نے جو سوال اٹھائے ہیں ان کے جواب اسے معلوم ہیں۔ جس طرح اس کے معشوق نے آخر میں تجاہل عارفانہ سے کام لیا اسی طرح اس نے شروع سے آخر تک تجاہل عارفانہ برتنا ہے۔ یہ حسن و عشق کے راز و نیاز ہیں جن کی روح کو اس نے اس غزل میں سمودیا اور ایک طلسماتی سماں باندھ دیا۔ یہاں حافظ بلاغت کے اوج کمال پر نظر آتا ہے۔ یہ اس کی فاضل مجاز کی غزل ہے جس میں کوئی آمیزش نہیں :

یارب میں شمع دل فروز ز کاشانہ کیست ؟	جان ما سوخت پیر سید کہ جانانہ کیست ؟
مالیا خانہ بر انداز دل و دین من ست	تا در ہنوش کہ می خشد و ہم خانہ کیست ؟
بادہ لعل لبش کز لب من دور مباد	راح روح کہ و پیمان وہ پیمانہ کیست ؟
دوات صحبت آں شمع سعادت پر تو	باز پیر سید خدا را کہ پیر وانہ کیست ؟
میدہد ہر کسش افسونی و معلوم نشد	کہ دل نازک او مایل افسانہ کیست ؟
یارب آں شاہ و شہ ماہ رخ زہرہ جبین	در یکتای کہ و گوہر یک دانہ کیست ؟
گفتم آہ از دل دیوانہ حافظ لی تو	زیر لب خندہ زنا گفت کہ دیوانہ کیست ؟

کسی ایسی ہی معشوقہ کی طرف اشارہ کرتے ہوئے کہتا ہے کہ حافظ نے اپنی غزل کی نکتہ سرائی اپنے یار شیریں سخن سے مستعار لی ہے :

آنکہ در طرز غزل نکتہ بجا حفظ آموخت

یار شیریں سخن نادر و گفتار منست

حافظ کے بعض اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ وہ گلے والوں اور گانے والیوں کی بزم سماع میں شریک ہوتا تھا۔ زیادہ امکان اس کا ہے کہ شاہ شجاع اور دوسرے حکمرانوں

کے درباروں میں اسے اس کا موقع ملتا تھا۔ ایک شعر میں کہا ہے کہ جب ہماری معشوقہ گنا شروع کرتی ہے تو عالمِ قدس میں حوریں ناپنے اور تعریف کرنے لگتی ہیں :

یارِ ماچوں کرد آغازِ سماع

قدسیاں بر عرش دست افشاں کنند

دوسری جگہ کہا ہے کہ جب ہماری محبوبہ، جس کا قد سر د کے مثل ہے، گنا شروع کرتی ہے تو جی چاہتا ہے کہ وہد میں آکر جان کے پیرِ یمن کو چاک کر ڈالوں :

سر و بالای من آنگہ کہ در آید بسام

چہ محل جامہ جاں را کہ قبا نتواں کرد

بزمِ سماع کے متعلق ان دونوں اشعار میں بھی اشارہ ہے۔ موسیقی سے حافظ

کی بے خودی اتنی بڑھ جاتی تھی کہ وہ آپے سے باہر ہو جاتا تھا :

چو در دست است رودی خوش، بگو مطربِ سرودی خوش

کہ دست افشاں غزل خوانیم و پا کوبان سر اندازیم

در سماعِ آمی وز سر فرخہ بر انداز و برقص

ورنہ با گوشہ رو و فرخہ ما در سر گیر

میرا خیال ہے کہ حافظ کی اہلیہ کی وفات کے بعد اس پر جذب کی کیفیت طاری ہو گئی تھی۔ اس کی حساس اور حسن پرست طبیعت ایسے نسوانی مرکز کی دائمی تلاش و جستجو میں رہی جس کے گرد وہ اپنی آرزو مندی کو طواف کر اسکے اور اپنے جذبات کا ہدیہ اس پر پنچاؤ کر سکے۔ یہ جذبات محرومی اور دل سوزی کی خوشبو میں بے ہوش تھے اس لیے جدھر بھی اُن کا رخ ہو جاتا وہ مشامِ جاں کو معطر کرتے اور قدر و منزلت کی نظر سے دیکھے جاتے تھے۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے محبوبوں کی ستم گری یا ان کے تغافل کا بہت کم شکوہ کرتا ہے۔ اس کی خواہشیں اور تمنائیں پاک تھیں، اس کی نظر بازی معصومانہ لطفِ نظر سے زیادہ کچھ نہ تھی۔

وہ باوجود اپنے شدید جذب کے اپنے عشق کا احترام کرتا تھا، اس لیے اس پر کوئی تعجب نہیں کہ اس کے معشوق بھی اس کے عشق کا احترام کرتے تھے۔ اسے سینوں کے جھگڑے میں لطف آتا تھا۔ اگر وہ کبھی تنہا ہوتا تو بزم آرائی کی خواہش اس کے دل کو گھنگھرائے لگتی۔ اسے معشوقوں میں بھی وہ زیادہ پسند تھا جو بزم آرا ہو۔ گھر کا چراغ بجھ جانے کے بعد شمع انجن کی خواہش بالکل قدرتی ہے۔ ایک جگہ کہا ہے کہ میں نے بادہ فروش محبوب کے ہاتھ پر توبہ کی ہے کہ آئندہ کبھی مجلس آرا معشوق کی صحبت کے بغیر شراب نہیں پیوں گا۔ بالعموم کسی بزرگ اور برگزیدہ شخص کے ہاتھ پر توبہ کی جاتی ہے کہ آئندہ گناہ سے احتراز کیا جائے گا۔ ماقظہ بادہ فروش کے ہاتھ پر توبہ کرتا ہے۔ توبہ کے ساتھ دلی خواہش کا اظہار ہے کہ مجھے تو ایسا معشوق درکار ہے جو بزم آرائی کے اسرار سے واقف ہو۔ جو انجن کی رونق ہو اور بس کے سن پر دنیا کی نظر پڑے۔ آئندہ اسی کی صحبت میں بے خواری کروں گا۔ جب تک کوئی حسین پہلو میں نہ ہو اس وقت تک شراب پینے میں کوئی لطف نہیں:

کہہ دہ ام توبہ بدست صنم بادہ فروش

کہ دگر می نخورم بی رُخ بزم آرای

اس میں شک نہیں کہ ماقظہ کے بیشتر کلام میں مجاز اور حقیقت کا فرق و امتیاز مصنوعی معلوم ہوتا ہے۔ یہ کہنا تو درست نہیں کہ اس کے یہاں حقیقت اور مجاز ایک دوسرے میں تحلیل ہو گئے ہیں۔ ہاں یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ دونوں ایک دوسرے میں پیوست ہیں۔ میں سمجھتا ہوں تحلیل ہونے اور پیوست ہونے میں بڑا فرق ہے۔ پیوست ہونے میں مجاز و حقیقت یعنی انسان اور الوہیت کا وجود ختم نہیں ہو جاتا۔ اس بات کا احساس خود ماقظہ کو تھا جیسا کہ اس کے کلام سے ظاہر ہوتا ہے۔ ایک جگہ اس پر انشوس کیا ہے کہ وہ مجاز ہی کے بکھیروں میں الجھا رہا۔ یہ ایسا ہی ہے جیسے کوئی پانی پر نقش بنانے کی سعی لاماصل کرے۔ پھر پوچھتا ہے کہ دیکھیے ہمارا مجاز حقیقت کے قریب کب آتا ہے؟ یہاں مجاز اور

حقیقت ایک دوسرے میں ضم نہیں ہیں بلکہ مجاز کے ذریعے سے حقیقت کا قرب حاصل کرنے کی خواہش ملتی ہے :

نقشی بر آب میزنم از گریہ حالیا

تا کی شود قرین حقیقت مجاز من

حافظ نے مجاز میں حقیقت کا مشاہدہ کیا۔ اس کے کلام سے یہ مترشح ہے کہ مجاز کے توسط کے بغیر جلال الہی کا دیدار ممکن نہیں۔ انسان اور کائنات کا حسن لطف الہی کا آئینہ ہے :

روی تو مگر آئینہ لطف الہی است

حقاً کہ چنین است و دریں روی و ریاست

میرا خیال ہے کہ حافظ دوسرے شعراء متصوفین کی طرح وحدت وجود کا قائل نہیں تھا۔ اس نظریے کی رو سے عاشق اور معشوق میں فرق و امتیاز باقی نہیں رہتا۔ اگر عاشق خود معشوق ہے تو شوق اور آرزو بے معنی ہیں۔ جب طالب خود مطلوب ہے تو پھر طلب کس کی ہوگی؟ عشق کی ایک اہم خصوصیت، مجاز اور حقیقت دونوں میں، ہجر و فراق کی کیفیت ہے جو عاشق کو عزیز ہے۔ حافظ کے یہاں ہجر و فراق کا مضمون ملتا ہے اور بارہ اشعار کی ایک پوری غزل اسی موضوع پر ہے جس کا مطلع ہے :

زبان خامہ ندارد سر بیان فراق

وگر نہ شرح دہم یا تو داستان فراق

ایک غزل کا مقطع ہے :

حافظ شکایت از غم، حیراں چہ میکنی

در ہجر وصل باشد و در ظلمتست نور

حافظ کا ذات، باری کا تصور خالص اسلامی ہے۔ وہ اس کی تنزیہی شان کو ہمیشہ برقرار رکھتا ہے۔ رحمت اور عفو کی امید جسمی ہوگی جب انسان میں عبودیت

اور عبدیت کا جذبہ موجود ہو :

لعلِ خدا بیشتر از جرمِ ماست
نکتہٴ سر بستہ چہ دانیِ خموش
اے نسیمِ سحری بندگی من برساں
کہ فراموش کن وقتِ دعا یِ محرم
بیا کہ دوشِ بستیِ سروشِ عالمِ غیب
نوید داد کہ عامتِ فیضِ رحمتِ او

خدا کی رافت و رحمت کا تصور اس کی تنزیہی اور ماورائی شان سے
والستہ ہے۔ ہمہ اوستی اور وجودی فلسفے میں بندگی کا تصور نہیں کہپ سکتا۔
بندگی کا اعتقاد ہے کہ بندہ ہر حالت میں اپنے آقا کی رضا مندی کا جو یا رہے :

فراق و وصل پہ باشد رضایِ دوست طلب
کہ حیف باشد ازو غیر او تمنائی

اسلامی روایات کی رو سے عشقِ الہی میں بندگی اور محبت دونوں کی
طبیعت آمیزش ہے۔ جس طرح بندے کے دل میں خدا کی محبت ہے، اسی
طرح خدا بھی بندے کو محبوب رکھتا ہے۔ یہ مَحَبُّونَ اللّٰہَ وَیُحِبُّونَہُ۔ قرآن
میں مومن کی یہ نشانی بتلائی گئی ہے کہ وہ سب سے زیادہ خدا سے محبت کرتا ہے۔
وَالَّذِیْنَ اٰمَنُوْا اَشَدُّ حُبًّا لِلّٰہِ اسلام کے شروع کے عہد میں زیادہ زور
عملی اور اخلاقی زندگی پر تھا تا کہ تہذیب و تمدن کا ایک مخصوص خارجی ڈھانچہ بن
جائے۔ اس کے بعد جب اخلاقی اور اصلاحی مقاصد کی تکمیل ہو گئی تو زندگی
کے تاثراتی پہلوؤں کی طرف توجہ کی گئی۔ مونیانے عبادت کو بوشِ عشق سے
ہم آمیز کیا۔ شعراے معنوفین نے عشقِ مجازی اور عشقِ حقیقی کے فرق و امتیاز میں
موفق کیاں کیں۔ اس طرح اسلامی تصوف میں پُر اسراریت نے بار پایا۔

حافظہ سے پہلے بھی عربی اور فارسی کے ادب میں عشق و محبت کی نرم زمیں بیان

موجود تھیں۔ یوسف و زلیخا، یلی و مینوں، وامق و عذرا اور شیریں و فرہاد کی تمثیلوں میں عشق و محبت کے افسانے کو ہر شاعر نے اپنے انداز میں ڈھرایا ہے۔ تصوف کی بدولت حسن و جمال محبت کا مقصود و غنہا قرار پایا۔ مجازی حسن میں جنسی جذبے کی کارفرمائی سے انکار نہیں، لیکن اہل دل صوفیہ نے مجاز کو ہمیشہ حقیقت کا پُل خیال کیا۔ پُل پر سے سالک گزر جاتا ہے، وہاں قیام نہیں کرتا۔ اسی طرح مجاز کے توسط سے حقیقت تک اس کی رسائی ہوتی ہے۔ یہ حقیقت غیر مطلق اور حیاتِ روحانی سے عبارت ہے۔ مجاز میں ایک حد تک صورت پرستی ضروری ہے لیکن حافظ اس میں بھی 'لطیفہ نہانی' یا 'آن' کا جویا رہا کہ بغیر اس کے حسن و جمال بھی مادی آلائش سے پاک اور لطافت کا پسیر نہیں ہو سکتا۔

اسلامی احسان و تصوف میں عبادت محبت کے لیے ہے نہ کہ جنت کے حصول کے لیے۔ رابعہ بصری کے متعلق مشہور ہے کہ آپ ایک ہاتھ میں برتن میں دیکھتے کوئلے اور دوسرے ہاتھ میں پانی لے کر بازار میں نکلا کرتی تھیں۔ جب لوگ پوچھتے تھے کہ یہ دونوں چیزیں جو ایک دوسرے کی جند ہیں کیوں لے جاتی ہو تو انھیں ہمیشہ یہ جواب دیتی تھیں کہ آگ اس لیے ہے کہ جنت کو پھونک دے اور پانی اس لیے ہے کہ دوزخ کی آگ، بٹھا دوں تاکہ لوگ جنت کی خواہش اور دوزخ کے خوف سے عبادت نہ کریں بلکہ صرف خدا کی محبت کی خاطر کریں۔ غرض کہ صوفیہ اس نتیجے پر پہنچے کہ عشق و محبت سے مذہب کی روح کی حفاظت ہو سکتی ہے نہ کہ ظواہر و شعائر کی پابندی سے۔ شریعت کے اوامر و نواہی سے خارجی تمدنی زندگی کی تشکیل عمل میں آتی ہے لیکن مذہب کی روح عشقِ الہی کے بغیر نشو و نما نہیں پاتی۔ ظاہر اور باطن دونوں اپنی اپنی جگہ ضروری ہیں۔ ان دونوں کا صحیح توازن ہی صالح زندگی کی ضمانت ہے۔ جس طرح ھُوَ الظَّاهِرُ وَ ھُوَ الْبَاطِنُ حق تعالیٰ کے لیے ہے اسی طرح انسانی زندگی پر بھی اس کا اطلاق ہوتا ہے۔ اسلامی

تہذیب کی روح شریعت اور طریقت کے امتزاج میں پوشیدہ ہے جیسا کہ امام غزالیؒ اور شاہ ولی اللہؒ نے یکساں طور پر بتلایا ہے۔ صوفیاء نے باطنی زندگی کو اپنا مطمح نظر بنایا۔ حافظ نے اپنے عارفانہ کلام میں اسی بات کو پراسرار بلاغت سے پیش کیا۔ اس نے حقیقت و معرفت تک پہنچنے کے لیے مجاز کو ضروری ٹھہرایا۔ اس کے کلام میں مجاز و حقیقت اس طرح پیوست ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے الگ کرنا دشوار ہے۔ صرف ذوق ہی اس بات کا فیصلہ کر سکتا ہے کہ شاعر کے پیش نظر مجاز ہے یا حقیقت ! بعض جگہ لہجہ صاف ظاہر کرتا ہے کہ حافظ کی مراد حقیقت و معرفت ہے۔ چنانچہ یہاں چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں :

شعر حافظ بہر بیت الغزل معرفت است	آفریں نفس دل کش و لطف سخنش
بزار دشمنم ار میکنم قصد ہلاک	گرم تو دوستی از دشمنان ندارم باک
نفس اگر از باد نشنوم بگویش	زبان زماں چو گل از غم کلم گریباں چاک
ترا چنانکہ توئی ہر نظر کجا بیند	بقدر دانش خود ہر کسی کند ادراک

مجازی معشوق کو دل دینے سے کیا فائدہ ! وہ خود تیری طرح محدود اور مختلج ہے۔ سلطان حسن و جمال یعنی خدا کا عاشق بن کہ وہ تیرے دل کی عزت کرے گا :

خط و خال گدایاں مدہ خزینہ دل	بدست شاہ وشی دہ کہ مستم دارد
بعزم مرملہ عشق پیش نہ قدمی	کہ سودا گنی اور میں سفر توانی کرد
تو کز سرای طبیعت نمی روی بیروں	کجا بکوی طریقت گزر توانی کرد
جمال یار ندارد نقاب و پردہ ولی	غبار رہ بنشاں تا نظر توانی کرد
دلی تو تاب معشوق و جام می خواہی	طبع مدار کہ کار و گزر توانی کرد
دلا ز نور ہدایت گر آگہی یا بی	چو شمع خستہ زماں ترک ہر توانی کرد
گر این نصیحت شاہانہ بشنوی حافظ	بشاہراہ حقیقت گزر توانی کرد
عالم از شور و شر عشق نمیبیکداشت	فتنہ انگیز جہاں غرہ بادوسی تو بود
در خرابات معان نور خدا می بینم	ایں محب میں کہ چہ نوری ز کجا فی بینم

سوز دل، اٹک روان، نالہ شب، آہ سحر
ہر دم از روی تو نقش زندم راہ خیال
رہرو منزل عشقیم و ز سرمد عدم
ہم ہم بدر قہ راہ کن امی طایر قدس
در مقامات طریقت ہر کجا کہ دیم سیر
بر آستان جانان گرسر تو ان نہا دن
از پای تا سرت ہمہ نور خدا شود
بعد ازیں روی من و آئینہ و صفت جمال
قیامت کے دن جب انسان کو حق تعالیٰ کے روبرو آنا پڑے گا تو وہ جس نے
زندگی میں اپنی نظر صرف مجاز تک محدود رکھی، بہت شرمندہ ہوگا۔ سالک کے لیے
ضروری ہے کہ وہ مجاز میں حقیقت کا مشاہدہ کرتا رہے :

فردا کہ پیش گاہ حقیقت شود پدید
میان عاشق و معشوق بیچ مایل نیست
مبیں حقیر گدایان عشق را کایں قوم
بہوش باش کہ ہنگام باد استغنا
قدم نہ بخرا بات جز بشرط ادب
جناب عشق بلند ست ہمتی مافقا
وجہ خدا اگر شودت منظر نظر
عرضہ کردم دو جہاں بردل کار افتادہ
مگرش خدمت دیرین من از یاد رفت
گر نثار قدم یار محرامی نکسم
دیدن من روی تو بر ہمہ خلق واجب ست
دل کہ ای عشق را گنج بود در آستین
شرمندہ رہروی کہ نظر بر مجاز کرد
تو خود حجاب خودی حافذا از میان بر خیز
شہان بنی مکرو خسروان بنی کلہند
ہزار خرمن طاعت بہ نیم جو نہہند
کہ سالکان درش محرمان پا د شہند
کہ عاشقان رہ بی ہمتاں خود نہہند
زیں پس شکی نہاند کہ صاحب نظر شوی
بجز از عشق تو باقی ہمہ فانی دانست
ای نسیم سحری یاد دہش عہد تصدیم
جو ہر جاں بچہ کار و دگر گم باز آید
سجدہ درگ تو شد بر ہمہ شاہ ارض خرض
زود بسلطنت رسد ہر کہ بود گدای تو

بولای کہ تو مگر بندہ خودی شمع خوانی
 در رہ عشق کہ از سیل بلا نیست گزار
 در بیابان طلب گر چه ز ہر سو خطر است
 تو خانقاہ و خرابات در میان ہمیں
 ہمہ حافظہ غریب در رہ عشق
 من چگویم کہ ترا نازکی طبع لطیف
 بجز ابروی تو عراب دل حافظہ نیست
 ساکنان حرم سر عفاف ملکوت
 کرشمہ تو شہرانی بعاشقان پیو د
 مجاز پر حقیقت کو ترجیح دیتے ہیں۔ انسانی حسن فانی ہے لیکن ازلی حسن

کو فنا نہیں۔ دل بیسی بیش بہا چیز کی دہو، قدر افزائی کر سکتا ہے :

بنط و خال گدایاں مدہ خزینہ دل
 شب ظلمت و بیاباں کجا تو اں رسیدن
 منم کہ دیدہ بریدار دوست کدوم باز
 کدورت از دل حافظہ بہر صحبت دوست
 برحمت سر زلف تو واثقم ورنہ
 مراد دل ز تماشای باغ عالم چسیت
 در راہ عشق مرحلہ قرب و بعد نیست
 خرم آن روز گزین منزل ویراں بروم
 مرغ ساں از قفس خاک سوای گشتم
 بشوی اوراق اگر ہمدرس مائی
 خود زہد و جام می گرہ نہ در خور ہمند
 دولت عشق میں کہچوں از سرفرد افتخار
 بدست شاہ دشی وہ کہ محترم دارد
 مگر آنگہ شمع رویت ہم چسراغ دارد
 چہ شکر گویمت ای کار ساز بندہ نواز
 صفای ہمت پاکاں و پاک بیاباں میں
 کشش چون بود از آنسوچہ سود کوشیدن
 بدست مردم چشم از رخ تو گل چیدن
 می بینمت عیاں و دعای فرستمت
 راحت جاں طلبم وز پی جاناں بروم
 بہوای کہ مگر صید کند شہبازم
 کہ علم عشق در دفتر نہ باشد
 ایں ہمہ نقش میزنم از بہت رضای تو
 گوشہ سماج سلطنت می شکنند گدای تو

بروای زاہد و برورد کشاں خودہ بگیر
کہ نہ اندند جز این تھہ ہمارو زلاست
گدای کوی تو از ہشت غلد مستغنی ست
اسیر عشق تو از ہر دو عالم آزاد ست
منم کہ بی تو نفس میزخم زہی نجلت
مگر تو عفو کنی ورنہ نیست عذر گناہ
معشوق ہوں نقاب ز رخ در نمی کشد
ہر کس حکایتی بتصور چرا کنند
در ازل دادست ما اساتی لعل لب
جرعہ جامی کہ من مدہوش آں جام ہنوز
غم، عشق کے لوازمات میں ہے، چاہے وہ عبادی عشق ہو یا حقیقی عشق کی
طرح غم بھی پڑا سرا ہے۔ اس سے جو عرفان ذات حاصل ہوتا ہے وہ فنی تخلیق
کا زبردست محرک ہے۔ عام طور پر خیال کیا جاتا ہے کہ حافظ خوش باشی کا شاعر
ہے۔ وہ چاہتا تھا کہ انسان کی زندگی کی جو تھوڑی سی فرصت نصیب ہوئی
ہے اسے عیش و طرب میں گزار دے۔ لیکن مجموعی طور پر دیکھا جائے تو حافظ کی
ظاہری خوش باشی کی تہہ میں غم کی زیریں لہریں موجود ہیں۔ علامہ شبلی کے
اس خیال سے مجھے اتفاق نہیں کہ حافظ خوش باشی اور لذت پسندی کا
علمبردار ہے۔ ایک جگہ اس نے کہا ہے کہ چونکہ غم، شاد و آباد دل کو اپنا
مسکن بنانا چاہتا ہے اس لیے ہم نے معشوق کی خاطر، ظاہری خوش باشی
کو اپنا شعار بنایا ہے :

چوں غمت را نتوان یافت مگر در دل شاد

ما بامید غمت خاطر شادی طلبیم

جب ناصح نے پوچھا کہ عشق سے سوا اے غم کے کیا حاصل ہے تو میں نے
جواب دیا کہ حضرت جائیے، آپ اپنا راستہ لیجیے، غم سے بہتر دنیا میں اور
کیا چیز ہے جس کی خواہش کی جائے؟ یہ جواب صرف ایک تخلیقی فن کار ہی
دے سکتا تھا :

ناصرم گفت کہ جز غم چہ ہنر دارد عشق

بروای خواجہ عاقل ہنری بہتر ازین

عاشق جب میخانہ عشق میں قدم رکھتا ہے تو محبوب کا غم اس کا خیر مقدم کرتا ہے :

تا شدم حلقہ بگوش در میخانہ عشق
ہر دم آید غمی از تو بمبارک بادم
غم کے مضمون پر چند اور اشعار ملاحظہ ہوں۔ حافظ کہتا ہے کہ دنیا والوں کی قیمت میں عیش ہے لیکن ہمارے دل نے اپنے لیے غم کو ترجیح دی :

حافظ آن روز طرب نامہ عشق تو نوشت
کہ قلم بر سر اسباب دل خرم زد
لذت داغ غمت بر دل ما یاد حرام
اگر از جور غم عشق تو دادی طلبیم
دیگراں قرعہ قسمت ہمہ بعیش زدند
دل غم دیدہ ما بود کہ ہم بر غم زد
ای گل تو دوش داغ صبوئی کشیدہ
ماں شقایقیم کہ با داغ زادہ ایم
عشق کی ایک شان غم ہے اور دوسری شان جوش و مستی۔ حافظ کے یہاں شراب اور میخانہ، مستی اور سرشاری کی علامتیں ہیں۔ وہ اپنی مستی سے حسن میں ڈوب جانا چاہتا تھا۔ جس طرح اس نے مجاز اور حقیقت کے فرق و امتیاز پر دیدہ و دانستہ ابہام کا پردہ ڈال دیا، اسی طرح یہ فیصلہ کرنا مشکل ہے کہ اس کی شراب فشرہ انگور ہے یا یادہ عرفان۔ اس شعر میں صراحت سے کہا ہے کہ میری خدا سے دعا ہے کہ مجھے ایسی شراب سے مست کر جس میں نہ خار ہو اور نہ درد سر:

شراب بی خارم بخش یارب
کہ با او بیخ درد سر نباشد

لیکن ہے رجزہ ابہام کا اسلوب اس زمانے کے سیاسی اور معاشرتی اقتساب سے بچنے کے لیے شاعروں نے اختیار کیا ہو یا یہ کہ تغزل کا یہی تعاضل تھا کہ جو بات کہی جائے وہ اشاروں میں کہی جائے جسے صاحب ذوق اور سمجھنے والے ہی سمجھیں۔ حافظ کے تغزل میں پراسراریت اپنے اوج کمال پر نظر آتی ہے جس میں دروں بینی،

رمزیت اور ابہام کو بڑی خوبی سے سمجھا ہے۔ جذبہ تخیل کی سحر آگیں قوتیں بھی اس پراسراریت میں ضم ہو گئی ہیں۔ غرض کہ اس طلسمی دنیا کا اظہار حافظ نے جس رنگینی اور مستی سے کیا اس کی مثال نہیں ملتی۔ اس کی مستی اور سرشاری اسی طرح رمز و ابہام کے جامے میں ملبوس ہے جس طرح اس کا مجازی اور حقیقی عشق۔ یہ رمز و ابہام اس کے فن کے خدو خال کو اور زیادہ نمایاں کرتے ہیں اور اس طرح جمالیاتی تخلیق ہمارے حسی اور تائثراتی تجربوں میں وحدت اور معنویت پیدا کرتی ہے۔ حافظ کی مستی بھول قسم کی مستی نہیں جو عام شریبوں میں پائی جاتی ہے۔ اس کے عشق کی طرح یہ بھی خلقی اور قدرتی ہے۔ قدرت اس کا اظہار کبھی تو بڑی قوت و توانائی کے ساتھ اور کبھی بڑی لطافت، نزاکت اور باریکی سے کرتی ہے جسے مکرر شاعرانہ کہتے ہیں۔ اس قسم کا تخلیقی عمل شعور میں ہوتے ہوئے بھی شعور سے ماورا ہوتا ہے۔ وہ کبھی شعور کے دھارے کے خلاف ہوتا ہے اور اپنی اندرونی توانائی سے اس پر غلبہ حاصل کرتا ہے۔ یہ کہنا تو شاید مبالغہ ہوگا کہ تخلیقی عمل شعور سے پوری طرح آزاد ہے لیکن بعض اوقات فن کار کو ایسا محسوس ہوتا ہے۔ مستی اور سرشاری کی حالت میں تخلیقی قوت و توانائی بہت بڑھ جاتی ہے۔ سید شرف الدین جہانگیر سمنانی نے جب حافظ سے شیراز میں ملاقات کی تو اس پر جذب کی کیفیت طاری تھی۔ چنانچہ ’لطائف اشرفی‘ میں انھوں نے اس کو ہر جگہ ”بے چارہ مجذوب شیرازی“ کہا ہے۔ گویا کہ اس جذب کی کیفیت میں حافظ کو ادراک و شعور سے زیادہ اپنی تخلیقی مستی کا احساس تھا۔ چنانچہ حافظ نے ایک جگہ کہا ہے کہ معشوق کے ہونٹوں نے اسے جو بے خودی اور مستی عطا کی وہ ایسی نعمت ہے کہ جسے کافی بالذات سمجھنا چاہیے۔ اس کے بعد پھر اور کسی دوسری نعمت کی حاجت نہیں۔ وہ یہ بھی تسلیم کرتا ہے کہ لبہ معشوق اور جام می انسان کو دنیا کے کسی کام کا نہیں رکھتے۔ لب معشوق اور جام می دونوں مستی اور بے خودی کے وسایل بھی ہیں اور علامت بھی، مقصد بھی ہیں اور ذریعہ بھی، مجاز بھی ہیں اور حقیقت بھی :

دلی تو تالابِ عشق و جامِ می خواہی
 طبعِ مدار کہ کارِ دگر توانی کرد
 حافظہ خدا سے ایسی مستی کی دعا مانگتا ہے جو ہمیشہ باقی رہنے والی ہو۔ اسی
 پر اس کی اصلی آسودگی اور خوش دلی کا انحصار ہے :
 می باقی بدرہ تامت و خوش دل
 بسیارں بر فشانم عسّر باقی
 حافظہ کا پورا دیوان عشق و مستی کی نغمہ سرائی ہے۔ مستی اور بے خودی عارفانہ
 رندی میں اس لیے قابلِ قدر ہیں کہ ان کا کیف عشق و محبت کے لیے سازگار ہے۔
 یہ کیف بیداری اور خواب دونوں حالتوں میں باقی رہتا ہے اسی لیے اسے 'می باقی'
 کہا ہے۔ ایک غزل کے مطلع میں یہ مضمون باندھا ہے کہ فرشتوں نے رات میخانے
 کا دروازہ کھٹکھٹایا۔ اندر آکر آدم کی منی جوان کے ہاتھ میں تھی خوب شراب میں
 گوندھی، پھر اس سے پیانا بنایا۔ تم ہمارے اس پیانے کو یوں ہی معمولی مٹی کا بنا
 ہوا مت سمجھو! اس کی بناوٹ میں انسانیت گوندھی گئی ہے جب کہیں یہ تیار ہوا۔
 یہ سب بے خودی کی فضیلت کے رموز ہیں۔ یہی آدم کی سرشت ہے جس سے
 اسے روگرداں نہیں ہونا چاہیے :

دوشِ دیدم کہ طایک در میخانہ زدند

گلِ آدم بسرشتند و پیمانہ زدند

پھر عالمِ ملکوت کے ان پاک دامنوں نے جن سے زیادہ نیکی اور پاکبازی
 کے رازوں کا جاننے والا کوئی نہیں۔ مجھ مسافر سے کہا تو کیوں تنہا بیٹھا ہے ؟
 ہم تیرے ساتھ مل کر مدہوش کرنے والی شراب کے ساغر نہیں گے۔ تو اپنے کو
 بے کس اور اکیلا مت سمجھ اور اپنے وجود کی تنہائی کو دور کر۔ غرض کہ حافظہ نے
 اپنی مستی اور بے خودی میں عالمِ قدس کے بایسویں کو بھی شریک کر لیا۔ اس
 میں یہ بھی اشارہ ہے کہ میری بے خودی مادی نہیں بلکہ ماورائی اور روحانی ہے۔

راہ نشیں میں یہ کنا یہ ہے کہ انسان دنیا کی زندگی میں مسافر کی حیثیت رکھتا ہے۔ چلتے چلتے تھک جاتا ہے تو ذرا دم لینے کو راہ پر بیٹھ جاتا ہے تاکہ ذرا سستا کر آگے بڑھے۔ اگر اس کے دل پر بے خودی کی کیفیت طاری ہو تو راستے کی صعوبت کا بوجھ ہلکا ہو جاتا ہے :

ساکت ان حرم سز و عفات ملکوت

با من راہ نشیں یادہ متانہ زدند

دوسری جگہ بھی آدم کی مٹی کو شراب میں گوندھنے کا ذکر ہے۔ کہتے ہیں کہ اے فرشتے تو عشق کے شراب خانے کے دروازے پر بیٹھ کر تسبیح پڑھا، اس لیے کہ اس جگہ آدم کی مٹی کو شراب میں گوندھ کر اس کا خیر اٹھاتے ہیں۔ یعنی یہاں یہ خودی آدمی کو انسان بنا دیتی ہے جو عشق و محبت کا مقصد ہے۔ اسی لیے میخانہ کا دروازہ ایسی مقدس جگہ ہے کہ فرشتے یہاں تسبیح و تہجد کریں تو مناسب ہے :

بر در میخانہ عشق ای ملک تسبیح گوئی

کا ندر آنجا طینت آدم محتر می کنند

’زدند‘ والی غزل نہ معلوم ماقظانے کس عالم میں کہی تھی کہ اس کے ہر شعر میں زندگی کی کوئی نہ کوئی پُر اسرار بعیرت پوشیدہ ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس نے بے خودی کی حالت میں معرفت کے راز بیان کر دیے جو اس کے سینے میں پوشیدہ تھے۔ ہمت، معانی، ننگی، ہر چیز اپنی جگہ مکمل اور دل کش ہے۔ اسی غزل میں اس کا یہ شعر بھی ہے کہ انسان جب حقیقت کو نہیں سمجھتا تو اس کے متعلق افسانے گھڑنے لگتا ہے۔ اسی کے باعث ملتوں کے اختلاف پیدا ہوئے۔ انہی کی وجہ سے انسان انسان سے دور ہو جاتا ہے :

جنگ ہفتاد و دو ملت ہمہ را عذر بند

چوں ندیدند حقیقت رہ افسانہ زدند

حافظ کے نزدیک عشق ہی وہ امانت ہے جو خدا یا قدرت نے انسان کو سونپی ہے۔ اس مضمون کو الہامی انداز میں ظاہر کیا ہے کہ جب آسمان امانت کا

بعد اپنے شاوہ پر نہ اٹھاسکا تو مجھ دیوانے کے نامزدگار کا قلم نکال دیا۔ کس نے نکال دیا؟ یہ غیر مذکور ہے لیکن مراد خدا ہے۔ حافظ کے اسلوب کی یہ خصوصیت ہے کہ جمع غائب کے صیغے سے خاص معنی آفرینی کرتا ہے۔ اس کی غزلوں میں جمع غائب کا صیغہ کثرت سے آتا ہے جیسے گفتار دہند، زندہ، بنشانند، رہند، دادند، گیرند وغیرہ۔ قائل کے لیے بسا اوقات قضا و قدر کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ حافظ نے اپنے اس شعر میں خلافتِ الہی کا پورا فلسفہ بیان کر دیا، کس بلاغت اور دل نشینی کے ساتھ مضمون کی سنجیدگی اور اسلوب بیان کی مٹکی ایک دوسرے سے وابستہ و پیوستہ ہیں۔ انسانی فصیلت اور بزرگزیگی کو کس خوبی سے کناے اور استعارے میں سودیا ہے۔ یہ سب کچھ بے خودی میں کہہ رہے ہیں جس کی تمہید شروع کے دو شعروں میں ہے۔ اس امانت کو بھی انسان نے بے خودی کے عالم میں قبول کیا تھا:

آسمان بار امانت نتوانست کشید

قلم کار بنام من دیوانہ زدند

قضا و قدر نے مددِ امانت انسان کو عشق کا بارِ امانت سوتیا اور اس کے ساتھ اسے بے خودی کی دولت بھی حوالے کی۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ عشق اور بے خودی جڑواں وجود میں آئے ہوں اور شروع ہی سے دونوں ایک دوسرے سے وابستہ ہوں:

بروای زاہد و بر دُر دکشاں خردہ میگر

کہ ندادند جز این تحفہ بار و ز امانت

حافظ نے اپنی بے خودی کے جوش و میدان کو اس جوش و خروش سے تشبیہ دی ہے جو شراب کے منگلے میں خود بخود بغیر کسی خارجی محرک کے پیدا ہوتا ہے۔ اس سے یہ ثابت کرنا مقصود ہے کہ عشق کی بے خودی اور جوش اسی طرح ہماری فطرت میں ودیعت ہے جس طرح منگلے میں شراب کا اُبلا اور اونٹنا۔ یہ حقیقت یا مجاز کی بات نہیں بلکہ خلقی اور قدرتی ہے۔ یہ اسی طرح فطری ہے جیسے ہوانوں کا چلنا اور سمندر میں موجوں کا اٹھنا۔

تمہا ہمہ در جوش و خروشند زمستی

و اں می کرد در آنجاست حقیقت نہ مجادست

مولانا روم کے یہاں یہ مضمون اس طرح بیان ہوا ہے :

آب کم جو تشنگی آور بندست

تا بجوشد آبت از بالا و پست

حافظ کا خیال ہے کہ حسن عشق سے مستغنی سہی لیکن وہ کہتا ہے کہ میں کیا کروں
عشق تو میری فطرت میں ہے۔ میں اس سے کیسے باز آسکتا ہوں؟ مجھے اس سے
بحث نہیں کہ حسن میری طرف متوجہ ہوگا یا نہ ہوگا :

اگر چشمن توا از عشق غیر مستغنی است

من آں نیم کہ ازین عشق بازی آیم باز

عشق کے ساتھ مستی لازمی ہے۔ یہ مستی عاشق کو تباہ و برباد کر دالتی ہے

لیکن اس کے وجود کا اثبات اسی بربادی سے ہوتا ہے :

اگرچہ مستی عشقم خراب کرد ولی

اساس ہستی من زان خراب آبادست

حافظ کے تغزل کا ایک خاص رنگ یہ ہے کہ بعض اوقات وہ اپنے

مضمون کو دل نشیں بنانے کے لیے اسے گفتگو کے ڈرامائی انداز میں پیش کرتا ہے۔

اس طرح پوری غزل مسلسل ہو جاتی ہے۔ ایسی غزلیں حافظ کے دیوان میں کثرت

سے ہیں۔ ایک غزل میں اپنے خیالات میکدہ اور مغیچہ کے رموز و علامت کے

ذریعے بیان کیے ہیں۔ حافظ کو پیرمغیاں ہی نہیں بلکہ اس کا فرزند دل بند،

مغیچہ بھی عزیز ہے کیوں کہ وہ ایسی ایسی نصیحتیں کرتا ہے کہ کوئی پیر طریقت بھی

کیا کرے گا۔ اس غزل میں شراب اور میکدہ کی برگزیدگی جاتی ہے۔ مضمون یہ

باندھا ہے کہ میں نیند میں چوریمغیاں کے دروازے پر پہنچا تو میری گڈری اور

جانناز شراب میں لٹھ پتھ تھی۔ بے فروش کے لڑکے نے یہ حالت دیکھی تو میری طرف

طعن و ملامت کرتا ہوا بڑھا اور کہا، اے نیند کے ماتے جاگ جا! کیا تجھے معلوم نہیں کہ یہ مقدس مقام ہے؟ یہاں آدمی کو پاک صاف ہو کر قدم رکھنا چاہیے تاکہ یہ ناپاک نہ ہو جائے۔ تو اپنی ذرا حالت تو دیکھ! توشیریں دہن مشقوں کی آرزو میں کب تک لہو کے آنسو روتا رہے گا؟ بڑھاپے کی منزل کو پاکیزگی سے گزار اور جوانی کے خرافات چھوڑ دے۔ اپنی جبلت کے کنوئیں سے باہر نکل، کیوں کہ اس کا پانی گھلا ہے اور گلے پانی سے طہارت نہیں ہوتی۔ یہ سن کر میں نے کہا اے پیارے! تو نے جو کچھ کہا ٹھیک ہے لیکن بہار کے موسم میں جب ہر طرف پھول کھلے ہوں تو یہ کوئی عیب کی بات نہیں کہ میں بھی شراب نوشی کروں۔ بہار تو اشارہ کرتی ہے کہ اس سے دل بھر کر فیض یاب ہو کیوں کہ وہ آنی جاتی ہے۔ عشق کے سمندر کے تیراک چاہے ڈوب جائیں لیکن اس میں اپنے دامن کو تر نہیں ہونے دیتے۔ یہ سن کر بچہ بولا کہ اے حافظ! اپنی علمیت اور نکتہ دانی سے ہمیں مرعوب نہ کر۔ حافظ اس کا کیا جواب دیتے، دل میں یہ کہہ کر چپ ہو رہے کہ ہمارے یہ لطف و کرم جس میں ڈانٹ ڈپٹ اور ملامت ملی جلی ہے۔ منہ پر کی برہمی ہمارے سر آنکھوں پر۔ اس کی نصیحت ہماری آنکھوں کا شرم ہے :

دوش رخم بدر میکہ خواب آلودہ	خرقہ تر دامن سجادہ شراب آلودہ
آہ افسوس کناں منچہ بادہ فروش	گفت بیدار شوای رہو خواب آلودہ
شست و شوی کن و ہنگہ بخرایات خرام	تا نگر دزد تو ایں دیر خراب آلودہ
بہوای لب شیریں دہناں چند کنی	جوہر روح بیا قوت مذاہب آلودہ
بلطہارت گزراں منزل پیری و مکن	فلعت شیبہ چو تشریف شباب آلودہ
پاک و صافی شود از چاہ طبیعت بد آری	کہ صفای نہد آب تراب آلودہ
گفتم بے جان جہاں دفتر گل عسی نیست	کہ شود فصل بہار از می ناب آلودہ
آشتیایان رہ عشق دریں بحر عیق	غرق گشتند و گشتند آب آلودہ
گفت حافظ نغز و نکتہ بیامان مفروش	آہ ازیں لطف بانواع عتاب آلودہ

ماقظہ کے اندازِ بیان کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ جس کسی کو پسندیدگی کی نظر سے دیکھتا ہے اسے اپنا معشوق کہتا ہے۔ خدا اس کا معشوق ہے، شیراز کے حکمران جو اس کے قدرداں تھے وہ بھی اس کے معشوق تھے۔ چنانچہ دیوان میں متعدد مدحیہ غزلیں اسی نوعیت کی ہیں جن میں کبھی انھیں معشوق سے خطاب کیا ہے اور کبھی مغاں سے۔ دونوں اس کے جذبہ و تخیل کے تاروں کو پھیرتے ہیں۔ ان کا حقیقی اور علامتی وجود دونوں اسے عزیز ہیں۔ یہ اس کے تفریق کا کمال ہے کہ تصدیق سے ہر کبھی غزل کا رنگ چڑھا دیتا ہے۔ اور وہ یہ سب کچھ اسی فنی پاکدستی سے کرتا ہے کہ مدح سرائی بھی قاری کو گراں نہیں گزرتی۔ اسی طرح پیر مغاں اور منجھے بھی اس کے معشوق تھے کیوں کہ ان کے توسط سے اس کے عشق کو بے خودی اور مستی نصیب ہوتی تھی۔ مجازی معشوق تو معشوق ہے ہی، اس لیے کہ وہ حسنِ ازل تک پہنچنے کا زینہ ہے۔ اس کی ایک غزل کا مطلع ہے :

در سرائی مغاں رفتہ بود و آبِ زہدہ

نشستہ پیر و صلائی بشیخ و شابِ زہدہ

مغوں کے مکان کے سامنے ایسی صفائی ستھرائی تھی کہ نظر وہاں نہیں ٹھہرتی تھی۔ ایسا لگتا تھا جیسے کسی نے ابھی جھاڑ دی ہے، پھر کاؤ کیا ہے۔ ہر طرف خوش سلیقگی، نفاست اور آجلا پن دکھائی دیتا تھا۔ پیر مغاں بیٹھا صلا سے عام دے رہا تھا۔ اس کے خادم پٹکے باندھے، ایسی اونچی ٹکلا ہیں پہنے جو بادلوں پر اپنا سایہ ڈال رہی تھیں، شراب سے بھری مشکیاں اٹھائے، ادھر سے ادھر آ جا رہے تھے۔ میکش تھے کہ جام پر جام چڑھا رہے تھے۔ منجھوں کے رخساروں کی ہر دمک نے سورج کی روشنی کو ماند کر دیا تھا۔ جام و قدح کی روشنی سے چاندنی شرم کے مارے منہ چھا رہی تھی۔ شیریں حرکات معشوقوں کی باتوں کے شور و غوغا سے یمنانہ گونج رہا تھا۔ چمنبیلی کے پھول فرش پر بکھر گئے اور معشوقوں کے قہقہوں سے رباب کے تار ٹوٹ گئے۔ اس دل نواز مجمع میں عروسِ بخت ہزاروں ناز و

انداز سے دسمہ لگائے اور اپنے برگِ نعل جیسے نازک رخساروں پر گلاب چڑھے کھڑی تھی۔ یا یہ کہ اس کے رخساروں پر جو پسینہ تھا وہ ایسا لگتا تھا جیسے گلاب سے منہ دھویا ہو۔ میں نے جب عروسِ بخت کو سلام کیا تو اس نے مسکرا کر مجھے خطاب کیا کہ اے انگڑائیاں لینے والے محمور عاشق تُو یہاں اپنے گھر کا گوشہٴ عافیت چھوڑ کر کیوں آیا؟ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ تیری رائے اور تیرا حوصلہ ناقابلِ اعتماد ہے۔ مجھے اندیشہ ہے کہ تجھے جاگنے والے نصیب کا وصل نہیں حاصل ہوگا کیوں کہ تیرا بخت سو رہا ہے اور تُو بھی اس سے ہم آغوش ہو کر نیند میں بدست ہے۔ اب اس کے بعد تین شہرِ قطعہ بند حکمران کی مدح میں ہیں۔ تمام مدحیہ اشعار عروسِ بخت کی زبانی کہلوائے ہیں۔ مطلع میں ہے کہ اے حافظہ میکدہ میں آ، تاکہ تجھے بتاؤں کہ یہاں تمام دعائیں قبول ہوتی ہیں۔ غرض کہ اس مدحیہ غزل میں پیچیدہ اور حکمران دونوں مشوق کے رمزیں ہیں۔ شاعر دونوں کو پسند کرتا ہے۔ باوجود مدح سرائی کے تغزل کے آداب کہیں مجروح نہیں ہوئے۔

حافظ نے شراب و شاہ اور میخانہ و ساقی کے علائم کے ذریعے حکیمانہ اسرار کی پردہ کشائی کی۔ ایک غزل کا مطلع ہے:

سحر گاہاں کہ محمور شبانہ
مگر فتم بادہ باپنگ و چخانہ

اس غزل میں بھی ڈرامائی پس منظر ہے۔ ساقی سے گفتگو کے دوران میں بڑی گہری حکیمانہ باتیں بیان کر دی ہیں۔ ابہام و اشتباہ کی آڑ میں فنی ہیئت تراشی اور تغزل کا کمال دکھایا ہے۔ شروع اس طرح کیا ہے کہ صبح سویرے جب رات کا نشہ ٹوٹ رہا تھا، میں نے پنگ و رباب کے ساتھ شراب کا پیالہ اٹھایا۔ خود پنی کر عقل کو آواز دی کہ ذرا! دھر! شراب کا زارِ راہ دے کہ اسے نصرت کر دیا۔ مطلب یہ کہ جب بے خودی طاری ہوگئی تو عقل کو ہستی کے شہر سے خیر باد کہنا ضروری تھا۔ بے فروش مشوق کے عشوہ و ناز نے مجھے آلامِ روزگار سے بے فکر

کر دیا۔ معشوق کی ابرو ایسی تھی جیسے کڑی کمان، اس کے تیر کی تاب کون لا سکتا؟ یہ معشوق وہی ہے جو ساقی گری کے فرائض انجام دے رہا تھا۔ اس نے مجھ سے کہا تو علامت کے تیر کا نشانہ ہے۔ تو اپنے معشوق کی کمر میں ہاتھ ڈالنا چاہتا ہے۔ بھلا یہ کیسے ممکن ہے جب تو اپنی ہستی کو اپنے اور معشوق کے درمیان موجود خیال کرے! کسی اور پر غر پر اپنا جال ڈال، عتقا کا آشیانہ بہت بلند ہے۔ تیری رسائی وہاں تک ممکن نہیں۔ تو سلطانِ حسن کے وصل کا خواہاں ہو جو خود اپنے اوپر عاشق ہے۔ تو اگر غور کرے تو ندیم، مطرب اور ساقی سب ایک ہیں۔ ان کے علامہ علامہ وجود بہلنے ہیں، اصلیت نہیں۔ اگر تو وحدت کا احساس اپنے قلب میں پیدا کرنا چاہتا ہے تو آج مجھے شراب کی کشتی دے، ہم دونوں اس میں بیٹھ کر زندگی کے ناپید کنار سمندر کو طے کریں گے۔ حافظ! ہمارا وجود ایک معنہ ہے۔ جس کی تحقیق فناء و افسوں سے زیادہ وقیع نہیں۔ اس غزل میں 'ہم دوستی' فلسفے کو حافظ نے اپنے خاص انداز میں پیش کیا ہے۔ وہ اپنے وجود کو حسن و زیبائی سے وابستہ کرتا ہے، یہ نہیں کہتا کہ تمام عالم 'ہم دوست' کا گواہ ہے۔ اس کے محبوب ندیم و مطرب و ساقی ہیں۔ ساقی اور مٹھاں تو اس کے مستقل معشوق ہیں۔ یہاں اس نے ندیم و مطرب کو بھی اپنے محبوبوں کی فہرست میں شامل کر لیا، اس لیے کہ ان سے بھی بے خودی اور سرشاری کی کیفیت طاری کرنے میں مدد ملتی ہے۔ یہ غزل کیا باعتبار معانی اور کیا باعتبار بیان و ہیئت، حافظ کی بلند ترین غزلوں میں ہے۔ اس میں اس نے فکر و جذبہ کو بڑی دل آویزی سے ایک دوسرے میں سمویا ہے۔ اس کا اصلی محرک جذب و ہستی اور بے خودی کی کیفیت ہے جس سے حافظ کے عشق کا خمیر ہوا ہے۔ اس غزل کے مطابق اقبال کے خودی کے تصور کے منافی ہیں۔ خودی یہاں بے خودی میں بالکل جذب ہو گئی ہے :

سمرگیاں کہ غمور شبانہ گرفتہ بادہ با چنگ و چغانہ

نہاد مقل را رہ تو شہ از می ز شہر ہستیش کردم روانہ
 نگار می فروشم عشوہ داد کہ این گشتم از مکر زمانہ
 ز ساقی کمان بروشنیدم کہ ای تیر ملامت را نشانہ
 بختی زان میاں طرفی کردار اگر خود را بینی در میانہ
 برو این دام بر مرغ دگر نہ سہمغارا بلند ست آشیانہ
 کہ بند دطف وصل از حسن شاہی کہ با خود عشق باز د جاودانہ
 نیم و مطرب و ساقی ہمہ دوست خیال آب و گل در رہ بہانہ
 پردہ کشی می تا خوش برانیم ازین دریای ناپسیدہ کرانہ
 وجود ما ستائیت حافظ سر تحقیقش فہونست و فسانہ
 عشق و ہستی کا کیفیت انسانی زبان نہیں بیان کر سکتی۔ بعض اوقات خاموشی سے
 اس کا بہتر اظہار ہوتا ہے۔ اور کبھی چند لفظوں میں وہ تاثیر آجاتی ہے جو لمبی
 چوڑی تقریروں میں نہیں آتی:

بیان شوق چہ حاجت کہ سوز آتش دل
 تو اس شناخت ز سوزی کہ در سخن باشد
 دوسری جگہ اسی مضمون کو اس طرح ادا کیلئے :
 قلم ما آں زباں نبود کہ سر عشق گوید باز
 ورا می مد تقریرست شرح آرزو مندی
 مولانا روم کو بھی زبان سے شکایت ہے کہ وہ مستوں کی دلی کیفیت کو بیان
 کرنے سے عاجز ہے:

کاش کہ ہستی زبانی داشتی
 تا ز مستان پردہ ہا برداشتی
 اقبال کے یہاں یہ مضمون اس طرح ادا کیا گیا ہے کہ عشق کی واردات
 کو زبان بیان نہیں کر سکتی۔ اپنے دل کے اندر غوطہ لگا تو شاید تجھے اس کا تصور

بہت احساس ہو جائے :

لگا ہ میرسد از نغمہ دل افروزی بمعنی کہ بروجامہ سخن تنگ است
ہر معنی پیچیدہ در حرف نمی گنجد یک لحظہ بدل در شو شاید کہ تو دریابی
غرض کہ مولانا روم، حافظ اور اقبال تینوں کو اس بات کا احساس ہے کہ شعری
صداقت کا ایک پُر اسرار عنصر ایسا ہے جو ماورائے سخن ہے۔

مستی اور بے خودی میں کبھی ایک رمز دوسرے رمز میں اور ایک استعارہ
دوسرے استعارے میں منتقل ہو جاتا ہے اور کبھی خواب کی سی کیفیت طاری
ہو جاتی ہے جس میں علامتی تخیل کا جادو جگایا جاتا ہے۔ حافظ کی تخیلی فکر شراب و
شہاد سے اپنی جمالیاتی اقدار مستعار لیتی ہے۔ شاہد کے معنی ہیں گواہ۔ کس بات
کا گواہ؟ مجازی معشوق اس بات کا گواہ ہے کہ اس کے توسط سے قدرت نے
جمالِ الہی کو ظاہر کیا ہے۔ حافظ اپنی مستی اور بے خودی کے عالم میں صرف
انسانی مشن و جمال کے لیے اپنی آنکھیں کھلی رکھتا ہے، باقی کائنات کی اس کے
نزدیک زیادہ اہمیت نہیں۔ حافظ کو مجازی جمال کی جھلکیاں ہر طرف نظر آتی ہیں۔
انہی جھلکیوں میں حسنِ ازل مستور ہوتا ہے۔ تخیل اور جذبہ اسے حقیقت کی
صورت عطا کرتے ہیں۔ اس بے خودی میں اگر محبوب کی خوشبو بادِ صبا نہ پہنچاتی
رہے تو عاشق اپنے گریباں کی دھجیاں اُڑا دے اور بادِ صبا اور گل کی اہمیت بس
اتنی ہے کہ محبوب کی یاد ان سے تازہ ہوتی ہے۔ تخیل میں محبوب کی زیبائی ایسی بسی
ہوتی ہے کہ عالم میں بس وہ ہی وہ نظر آتا ہے :

ہر دم از روی تو نقش زدم راہ خیال با کہ گویم کہ دریں پردہ چہا می بینم
نفس نفس اگر از بادِ نشوم بویش زماں زماں چو گل از غم گم گریباں چاک
بدستی اور بے خودی کے عالم میں عاشق کو ایسا لگتا ہے جیسے کچھ جل رہا ہو۔
کیا جل رہا ہے؟ کہیں یہ اس کا دل تو نہیں؟ شعر کہتے وقت حافظ کا یہ احساس
ہمیں متاثر کرتا ہے۔ گویا ہم اس کے جذبے میں شریک ہو گئے ہیں۔ آگ جذبے

کی گرمی اور توانائی اور شدت کو ظاہر کرتی ہے۔ حافظ کے فن کی ہیئت اسی توانائی کی دین ہے۔ معانی چاہے کچھ ہوں بیان کی وحدت اور جوش اظہار میں رنہ نہیں پڑتا۔ آگ جذبے کا رمز ہے جو مضمون کو نیچے سے اوپر اٹھالے جاتا ہے۔ حافظ کی ہیئت کی بلندی اسی کی رہین منت ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ازل میں حق تعالیٰ کا حسن جب جلوہ گر ہوا تو کائنات میں آگ لگ گئی۔ تجلی کے ساتھ آگ لگنے کا مضمون قرآن میں آیا ہے۔ جب طور پر حق تعالیٰ کی تجلی ہوئی تو وادی بسن جل اٹھی اور حضرت موسیٰؑ تجلی کی تاب نہ لاسکے۔ صرف انسان کا دل اس کی تاب لاسکتا ہے۔ حافظ کہتا ہے کہ حسن ازل کے ساتھ عشق بھی پیدا ہوا جس کی تپش نے عالم کو پھونک ڈالا :

در ازل پر تو صنت ز تجلی دم زد

عشق پیدا شد و آتش بہم عالم زد

معمولی زندگی کے مشاغل جب تخلیق کے سوتوں کو خشک کر دیتے ہیں تو حافظ میخانہ کا راستہ لیتا ہے تاکہ وہاں اس کے ذوق اور جذبے کی نشوونما کا سامان فراہم ہو سکے :

خشک شد یخ طرب راہ خرابات کجاست

تا در آں آب و ہوا نشو و نما ی بکنسیم

اب دیکھیے جذبے کی شدت بے خودی کی حالت میں حافظ کے کیا کیا کہلاتی ہے۔ اس کے دل کا شعلہ آسمان تک پہنچتا اور خورشید بن جاتا ہے۔ خورشید کی یہ بالکل نئی قہقہہ ہے جو حافظ سے پہلے کسی نے نہیں کی۔ خورشید جو ساری کائنات کے لیے روشنی اور حرارت کا خزانہ ہے، اصل میں عاشق کا دل ہے جو آسمان پر پہنچ کر خورشید کی صورت میں نمودار ہوا :

زہی آتش نہفتہ کہ در سینہ منت

خورشید شعلہ است کہ در آسماں گرفت

کبھی دل کی آگ وجود کے آتشیلنے کو جلا کر خاکستر کر دیتی ہے۔ آٹھ اشعار کی ایک غزل میں جلتے کامضمون باندھا ہے اور اس کی ردیف 'بسوخت' رکھی ہے :

سینہ از آتش دل در غم جانانہ بسوخت
آتشی بود دریں خانہ کہ کاشانہ بسوخت

یہ آگ عقل اور زہر دونوں کو بھسم کر ڈالتی ہے۔ اس آگ کی نمائندگی شراب کرتی ہے :

خرقہ زہر مرا آب خرابات بسر د
خانہ عقل مرا آتش خم خانہ بسوخت

بعض دفعہ می و خم خانہ کی حاجت نہیں ہوتی۔ جس طرح لالے میں خود بخود داغ پڑ جاتا ہے، اسی طرح میرا جگر بھی اپنے آپ جل اٹھتا ہے۔ جس طرح پیالے میں بعض اوقات خود بخود بال آجاتا ہے، میرے دل میں بھی توبہ کرنے سے دراز پڑ گئی :

چوں پیالہ دلم از توبہ کہ کردم بشکست
ہم چو لالہ جگر می و خم خانہ بسوخت

ایک جگہ کہا ہے کہ آگ آگ میں فرق ہے۔ ایک وہ آگ ہے جس کے شعلے پروانے کو بھنی آتی ہے۔ دوسری وہ آگ ہے جو قضا و قدر نے پروانے کے دل میں لگادی۔ جس طرح خرمن دہقان کی محنت کا حاصل ہے اسی طرح دل وجود کا حاصل ہے۔ بجائے دل کے خرمن کہہ کر شاعر نے بلاغت میں اضافہ کر دیا۔ جس طرح خرمن میں آگ لگنے سے شعلے فضا میں بلند ہوتے ہیں، دل میں جو خون کی بوند ہے آگ لگنے سے شعلے اتنے بلند ہوتے، اس لیے اسے خرمن پروانہ کہا۔ اس سے مراد دل ہی ہے۔ مقابلے کی صنعت میں کیسی سادگی اور پُرکاری سے حکیمانہ رمز کو سمودیا اور عشق کی مستی کو ثابت کر دیا جو جان پر کھینے میں لطف حاصل کرتی ہے :

آتش آں نیست کہ بر شعله او خند و شمش

آتش آنست کہ در خمین پروانه زدند

حافظ کی بعض صوفیانہ تشریحوں میں پیر مغان سے رسول اکرمؐ مراد لی گئی ہے۔ میں سمجھتا ہوں یہ تعبیر و توجیہ قرین قیاس ہے جیسا کہ حافظ کی مختلف غزلوں میں اشارہ ہے۔ حافظ کے متعلق معلومات بہ سب سے قدیم ماخذ سید اشرف جہانگیر سنائی پستی کے مخطوطات ہیں جنہیں ان کے مرید خاص شیخ نظام یمنی نے ان کی زندگی ہی میں مرتب کیا تھا۔ وہ یہ مخطوطات اپنے شیخ کو سناتے رہے اور ان پر نہر تصدیق لگواتے رہے۔ اس لیے یہ افادہ صرف یہ کہ قدیم ترین ہے بلکہ تاریخی اعتبار سے سب سے زیادہ اعتماد کے قابل ہے۔ سید اشرف جہانگیر سنائی حافظ سے شیراز میں ملے۔ وہ خود اولیٰ مسلک کے صوفی تھے۔ اولیٰ صوفیا کسی پیر سے بیعت نہیں ہوتے بلکہ براہ راست آنحضرت صلعم سے روحانی فیض حاصل کرتے ہیں۔ صوفیا کا یہ سلسلہ حضرت اولیس قرنی کے توسط سے حضرت علی کرم اللہ وجہہ تک پہنچتا ہے۔ حضرت اولیس قرنی کو اپنی ضعیف والدہ کی غلامت کی وجہ سے آنحضرت صلعم کی خدمت اقدس میں حاضر ہونے کا موقع نہ مل سکا۔ وہ رسول اکرمؐ کے نادیدہ عاشق تھے۔ آپ کے دالہانہ عشق کے چرچے مدینہ تک میں ہو رہے تھے۔ چنانچہ رسول اکرم صلی اللہ علیہ وسلم نے فرمایا تھا:

انی اشہم رایحۃ الرحمن من (مجھے یمن کی طرف سے نفس الہی کی خوشبو جانب الیمین۔ آتی ہے۔)

یہ خوشبو حضرت اولیس قرنی کے متعلق خوش فبری تھی۔ عشق رسولؐ نے آپ کی ذات میں نفسِ رحمن کی خوشبو پیدا کر دی تھی۔ محبت کی خوشبو حساس طبائع کو محسوس ہوتی ہے۔ آنحضرت صلعم نے یہ بھی فرمایا تھا کہ حضرت اولیس کی دعا ہمیشہ مقبول ہوگی۔ آنحضرت صلعم کے وصال کے بعد اولیس قرنی کے چرچے برابر مدینہ میں ہوتے رہے۔

چنانچہ حضرت عمرؓ اور حضرت علیؓ آپ سے ملنے کے مشتاق تھے۔ حضرت عمرؓ کی خلافت کے زمانے میں جب آپ کو معلوم ہوا کہ اویس حج کی غرض سے مکہ مکرمہ آئے ہوئے ہیں تو حضرت علیؓ کو ساتھ لے کر ان کی تلاش میں نکل کھڑے ہوئے۔ بالآخر ان سے ملاقات ہو گئی۔ حضرت اویس جنگ صفین میں حضرت علیؓ کی طرف سے لڑتے ہوئے شہید ہوئے۔ جس طرح حضرت اویس نے براہ راست رسول اکرمؐ سے اپنے دالہانہ عشق کی بدولت فیض حاصل کیا، اسی طرح اویسی مسلک کے صوفیا بھی کسی پیر طریقت کے ہاتھ پر بیعت نہیں کرتے بلکہ براہ راست عشق رسولؐ سے فیض یاب ہوتے ہیں۔ سید اشرف جہانگیر سمنانیؒ کی حافظ کے ساتھ بڑی بے تکلفانہ ملاقاتیں رہیں۔ چنانچہ وہ حافظ کے جذب سے بہت متاثر ہوئے اور بار بار بڑی محبت اور خلوص سے ”بیچارہ مجذوب شیرازیا“ کا ذکر کرتے ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے کہ حافظ کے اس شعر سے ثابت ہے کہ وہ بھی انھیں کی طرح اویسی مسلک کے ماننے والے تھے۔ اس شعر میں حافظ نے رسول اکرمؐ کی روح اقدس سے اپنی نسبت ظاہر کی ہے :

حافظ از مقتدانت گرامی دارش

زانکہ بخشایش بس روح کرم با دوست

سید اشرف جہانگیر سمنانیؒ نے اپنے مرید خاص شیخ نظام مہنی کو کہا کہ :

”چوں بہم رسیدیم صحبت در میان او بسیار محرمانہ واقع شد۔“

مدتی بہم دیگر در شیراز بودیم۔ ہر چند کہ مجذوبان روزگار و

محبوبان کردگار را دیدہ بودیم اما مشرب وی بسیار عالی یافتیم۔“

جس زمانے میں ان کی ملاقات ہوئی، حافظ کے اشعار قبول عام حاصل کر چکے تھے اور ”لسان الغیب“ کہے جاتے تھے۔

بعض ایرانی نقادوں نے لکھا ہے کہ حافظ کا تعلق ملائم فرے سے تھا۔ اویسی

سلطے کے صوفیا ملائمہ نہیں ہو سکتے۔ حافظ کے بعض اشعار سے بھی ثابت ہوتا ہے

کہ وہ ایسی مسلک کے ماننے والے تھے جو عاشقانہ اور قلندرانہ مسلک ہے۔ یہ اشعار ملاحظہ ہوں :

تا ابد معمور باد ایں خانہ کز خاک درش
ہر نفس با بوی رحمن میوزد بادین

اس شعر میں آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کی مذکورہ بالا حدیث کی طرف صاف اشارہ ہے۔ اسی طرح مندرجہ ذیل شعر میں بھی اشارہ ہے کہ جس طرح حضرت اویس نے عشق رسولؐ سے بلند مراتب حاصل کیے، اسی طرح پشمر اور کچہڑ بھی کسی کی نظر سمیٹہ اثر سے نعل و عقیق بن سکتے ہیں۔ دونوں اشعار میں بادین کا ذکر ہے جو حدیث نبوی پر مبنی ہے بلکہ

سنگ و گل را کند از زمین نظر نعل و عقیق
ہر کقدر نفس با دیمانی دانست

مولانا روم نے بھی اپنی مثنوی میں اس حدیث نبوی کا ذکر کیا ہے اور یہ مضمون باندہ علم ہے کہ آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کو یمن کی طرف سے حق تعالیٰ کی خوشبو آتی۔ دراصل ذاتِ خداوندی کی خوشبو حضرت اویس میں سما گئی تھی، کیوں کہ انھیں خدا اور رسولؐ سے والہانہ عشق تھا۔ حضرت اویس کی خوشبو عشق و محبت کی خوشبو تھی، بالکل اسی طرح جیسے ویس کی جان سے راسمین کی خوشبو آتی تھی۔ ممنوں اور نعلی اور واثق اور عذرا کی طرح راسمین اور ویس بھی مشہور عاشق و معشوق ہیں۔ عشق و محبت نے اویس کو جو زمینی تھے، آسمانی بنا دیا تھا۔ بادین کی خوشبو نے آنحضرتؐ پر طرب و انبساط کی کیفیت جاری کر دی تھی :

۱۵ حافظہ کے ایسی مسلک کا پیر ہونے کی نسبت ”لطایفِ اشرفی“ اور ”مکتوبات سید اشرف جہانگیر سمٹانی“ دونوں میں ذکر موجود ہے۔ (لطایفِ اشرفی، شاید کردہ نصرت المطایب، دہلی ۱۳۹۸، جری المطایب ۶۱۸۸۰، مکتوبات سید اشرف جہانگیر سمٹانی، مرتبہ عبدالرزاق، قلمی نسخہ، شہزادہ تاج، مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ۔)

تا یہ میر گفت بر دست صبا ازین می آیدم بوی خدا
 بوی رآیں میرسد از جان ویتس بوی یزداں میرسد ہم از ادتس
 از اولیس و از قرن بوئی عجب مصطفیٰ راست کرد و پربت
 چوں اولیس از خویش فانی گشتہ بود آں زمینی آسمانی گشتہ بود
 مولانا روم نے ایک جگہ کہا ہے کہ چونکہ میرا محبوب آہوے نقن کے مثل ہے جیہی تو
 میرے آہ و نالہ میں مشک کی خوشبو آتی ہے :

ز آہ و نالہ من بوی مشک می آید

یقین تو آہوی نانی سمن خریدستی

حافظ کے یہاں بھی یہ مضمون ہے :

اگر زخون دلم بوی شوق می آید

عجب مدار کہ ہم در دنا فہ فتنم

حافظ کے اس شعر سے ظاہر ہے کہ وہ کسی پیر کے ہاتھ پر بیعت نہیں تھا۔
 ایک مقلع میں شیخ جام کو خطاب کیا ہے کہ اے صبا میرے سلام کے بعد ان سے کہہ
 دے کہ مجھے کسی کی مریدی کی ضرورت نہیں اس لیے کہ میں ادیسی ہوں۔ میں جام جم
 یعنی اپنے دل کا مرید ہوں۔ شیخ جام سے کسی بزرگ کی طرف اشارہ ہے جو فراسان
 میں جم کے رہنے والے تھے اور جنہوں نے غالباً حافظ سے کہا تھا کہ کسی کے ہاتھ
 پر بیعت ہو جاؤ۔ انہیں جواب دیا ہے کہ مجھے اپنے دل کا فیض کافی ہے :

حافظ مرید جام جم است اے صبا بر

وز بندہ بندگی برساں شیخ جام را

عشق رسولؐ کی نسبت حافظ کے کلام میں جا بجا اشارے ہیں۔ اس کا طرز
 نگارش ہمیشہ ابہام اور اشتباہ کا پہلو لیے ہوتا ہے، اس باب میں بھی یہی اسلوب
 بیان اختیار کیا ہے۔ مثلاً یہ پوری غزل عشق رسولؐ کا ترانہ معلوم ہوتی ہے جس
 میں کہا ہے :

مگر چ شیریں دہن باد شہانہ ولی

آں سلیمان زمان ست کہ خاتم باوت

یعنی مگر چ حسین دنیا کے بادشاہ ہیں لیکن وہ سلیمان زمان ہے جس کے پاس خاتم ہے۔ حضرت سلیمان کے پاس جو انگوٹھی تھی وہ انھیں حکمرانی کے راز بتلاتی تھی۔ حاقظ کہتا ہے کہ میرے مدوح کے پاس بھی خاتم ہے جس سے یہ مراد ہے کہ آنحضرتؐ کے کانٹے پہ مہر نبوت تھی۔ پھر اس کے علاوہ وہ خاتم الانبیا ہیں۔ آپؐ کی تعلیم و تلقین کے لیے قرآن مجید میں آکھنٹ لکھ دینا لکھ نہا گیا گویا کہ آپؐ نے تمام انبیا کی تعلیم بدرجہ کمال پیش فرمائی اور اس پر استناد کی مہر لگا دی۔ یہ غزل بھی نعتیہ انداز میں ہے جس کے دو اشعار یہ ہیں :

آں پیک نامور کہ رسید از دیر دوست اور دو جزبیاں ز فط مشکیار دوست
خوش میدہر نشان جلال و جمال یار خوش میکند حکایت عز و وقار دوست
اسی ردیف میں دوسری غزل میں بھی اسی قسم کا مضمون ہے :

مرحبا ای پیک مشتاقاں بدہ پیغام دوست تا آنکہ جاں از سر غربت فدا ی نام دوست
حاقظ اندر در داوت سوز و بی دریاں بساز ز آنکہ درمانی ندارد در دلی آرام دوست
بعض کا خیال ہے کہ اس شعر میں بھی آنحضرتؐ کی طرف اشارہ ہے۔ حاقظ نے متعدد جگہ اپنے دروہ صومگاہی کا ذکر کیا ہے۔ اس جگہ پیر مغاں رسول اکرمؐ کو کہا ہے اور دماغ پیر مغاں سے دروہ مراد ہے :

منم کہ گوشہٴ مینی ز خاقانہ منست

دعای پیر مغاں در دھیمگاہ منست

اس شعر میں بھی پیر سے مراد آنحضرت صلی اللہ علیہ وسلم کے سوا کوئی دوسرا

نہیں ہو سکتا :

پیر ماگفت خطا بر قلم صنغ ز رفت

آفریں بر نظر پاک خطا پوشش باد

اس جگہ دو قرآنی دہتوں کی طرف اشارہ ہے: صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتَقَنَ كُلَّ شَيْءٍ اور مَا تَرَىٰ فِي خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِن تَفَافُوتٍ یہ قرآنی تعلیم آنحضرتؐ کے توسط سے دنیا میں پہنچی، اس لیے سوائے آپؐ کی ذاتِ بابرکات کے کسی دوسرے کی طرف اس شعر میں اشارہ نہیں ہو سکتا۔ پھر آپؐ کی خطبہ پوشی میں آپؐ کے رَحْمَةُ الْعَالَمِينَ ہونے کی طرف اشارہ ہے جو قرآن مجید میں مذکور ہے۔ آپؐ صرف مسلمانوں کے لیے نہیں بلکہ سارے عالم کے لیے رحمت ہیں، بالکل اسی طرح جیسے قرآن نے ذاتِ باریؐ کو ربُّ العالمین کہا یعنی ساری عالم انسانیت کا نشو و ارتقا عمل میں لانے والا۔ اس کی ربوبیت کسی ایک گروہ سے مخصوص نہیں بلکہ پوری کائنات اس سے فیض یاب ہے۔ جو جتنا زیادہ مستحق ہے وہ اتنا ہی زیادہ اس فیض میں حصہ دار ہے۔ حافظ کے نزدیک عشق اور سرستی ایک دوسرے سے وابستہ ہیں۔

عشق کو بے خودی درکار ہے جس کے اظہار کے لیے اس نے شراب کے لوازمات کو استعمال کیا ہے۔ میکہ، میخانہ، خرابات، بھنجیہ، مخ، پیرمغاں، ساقی، میفرشتہ بادہ خوار، سبزو، ساغر اور خم، عشق کی سستی اور بے خودی کے رموز و علامت ہیں۔ پیرمغاں اور پیر خرابات کی نسبت بعض ایرانی نقادوں کا خیال ہے کہ حافظ کے پیشِ نظر قبل اسلام کی قدیم ایرانی تاریخ کا مغاں تھا۔ پیرمغاں سے حافظ کی مراد وہ اربابِ کشف بھی ہو سکتے ہیں جو اس کے زمانے میں تھے اور جن سے اس نے روحانی فیض حاصل کیا تھا۔ جس طرح لفظ 'ساقی' اس نے محبوب کے لیے استعمال کیا ہے، اسی طرح پیرمغاں اور پیر خرابات سے اس کی مراد محبوب ہے۔ ساقی کی طرح ان لفظوں سے بھی اُس کی ذات مراد ہے جس سے عشق کی سرستی کا سامان بہم پہنچتا ہے یعنی اس کا محبوب۔ ایرانی نقادوں کا یہ بھی خیال ہے کہ حافظ کی جوانی مجازی عشق میں گوری لیکن ادھیر عمر بابتھالے میں وہ حقیقت کی طرف متوجہ ہوا۔ میرے خیال میں یہ ایک بڑی ہیجیدہ اور پراسرار کیفیت کو سادہ بنانے کی کوشش ہے۔ حافظ کا جذبہ اور تخیل ہمیشہ جوان

ہے۔ ان پر کسی بڑھاپا طاری نہیں ہوا۔ ماقظہ کے کلام کی نہ تو جوانی اور بڑھاپے کی زمانی تقسیم ممکن ہے اور نہ اسے حقیقت اور مجاز کے مصنوعی خانوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ اسکی ایک ہی غزل میں ایک شعر میں اس کا لہجہ ہمارے ذہن کو مجاز کی طرف اور دوسرے شعر میں معرفت کی طرف متوجہ کرتا ہے۔ دراصل ماقظہ کے یہاں مجاز و حقیقت کا جادو رنگ شروع جوانی سے لے کر آخر تک برقرار رہا۔ بعض جگہ وہ کہتا ہے کہ بڑھاپے میں مجازی عشق اور زندگی جس کے لیے اس نے میخانے اور اس کے لوازمات کو غلاموں کے طور پر استعمال کیا ہے، انسان کو ترک کر دینی چاہیے۔ اس کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ بڑھاپے میں جوانی کا مشوق خواب میں آیا اور اس نے میرے حوصلوں اور اُمیگوں کو جوان کر دیا۔ محبوب سے دریافت کرتا ہے کہ جوان تو تیرے لب لعل سے لذت اندوز ہو گا لیکن میں تو اب بوڑھا ہو گیا ہوں، بھلا مجھے اس سے کیا ملے گا؟ محبوب کی حاضر جوانی ملاحظہ ہو کہ وہ فوراً بولا کہ میرے ہونٹوں کی تاثیر سے بوڑھے جوان ہو جاتے ہیں۔ بڑھاپے کی خستگی اور ناتوانی میں بھی مشوق کی یاد سے اس کی جوانی عود کر آتی ہے:

ہر چند پیر و خستہ دل و ناتواں شدم

ہر گز کہ یاد روی تو کردم جواں شدم

غرض کہ مجاز کا رنگ صرف اس کی جوانی تک محدود نہیں۔ وہ بڑھاپے میں بھی حسن کا ویسا ہی شیدائی رہا جیسا کہ جوانی میں تھا۔ دراصل ماقظہ کے جذبہ و تخیل نے مجاز و حقیقت کے مصنوعی فرق و امتیاز کو کبھی قبول نہیں کیا۔ اس کے جذبہ دروں میں دونوں ہمیشہ مخلوط و مربوط رہے۔ اس کی شریستی اور بے خودی نے دونوں کو پراسرار طور پر ایسا ہم آمیز کیا کہ انھیں ایک دوسرے سے علاحدہ کرنا ناممکن ہے۔ سوائے اس کے کہ اس کے لب و لہجہ سے کچھ تھوڑا بہت پتلا چل جائے کہ اس کی مراد کسی خاص لمحے میں مجاز ہے یا معرفت و حقیقت۔ یہ دونوں کیفیتیں اس کے دل و دماغ میں جلی جلی رہیں۔ وہ دیدہ و دانستہ انھیں جدا نہیں کرنا

چاہتا تھا۔ سید اشرف جہانگیر سمنانی کے ملفوظات میں ہمیں اس کے متعلق جو معلومات ملتی ہیں وہ سب سے قدیم ماخذ پر مبنی ہیں جو ہمارے پاس موجود ہے۔ ان ملفوظات سے بھی ظاہر ہے کہ حافظ خدا رسیدہ بزرگ تھے۔ وہ اولیٰ تھے جو کسی کے ہاتھ پر بیعت نہیں کرتے۔ بعد میں جاتی نے بھی ”نغمات الانس“ میں اس بیان کی تائید کی ہے کہ حافظ کا کوئی پیر طریقت نہ تھا۔ اس لیے پیر مٹاں اور پیر خرابات سے حافظ کا پیر و مرشد مراد لینا صحیح نہیں۔ چونکہ پیر مٹاں اور پیر خرابات سے بے خودی اورستی پیدا ہونے میں مدد ملتی ہے، اس لیے وہ اسے عزیز ہیں۔ وہ ان کا اسی انداز میں ذکر کرتا ہے جیسے اپنے معشوق کا۔ اس کے نزدیک عشق اورستی ایک دوسرے سے وابستہ ہیں جیسے عجاز اور حقیقت ایک دوسرے میں بیوست ہیں۔ حافظ بس اسی وحدت اور توحید کا قائل ہے۔ وہ حق تعالیٰ کو اپنی گردن کی رگ سے زیادہ قریب محسوس کرتا ہے جو اسلامی تصوف و احسان کا اصول ہے۔ دوسرے شعراء متصوفین کی طرح اس نے ذات باری اور اپنی ذات میں مکمل وحدت کبھی محسوس نہیں کی اور نہ حق تعالیٰ کی تنزیہی شان میں حقل پیدا ہونے دیا۔ وہ اس کا معبود بھی ہے اور محبوب بھی۔

میرے خیال میں حافظ اپنے تجربے کی وحدت کا تو قائل ہے لیکن وحدت وجود کی تائید میں اس کے کلام میں ہمیں قطعی ثبوت نہیں ملتا۔ وہ یہ نہیں کہتا کہ حق تعالیٰ اور کائنات کے دوسرے مظاہر ایک ہیں۔ وہ یہ ضرور کہتا ہے کہ حسن و جمال جہاں کہیں بھی ہے وہ حق تعالیٰ کا پہلو ہے بلکہ وہ خود اس میں موجود ہے۔ کائنات میں حسن بھی ہے اور بدنعائی اور برائی بھی۔ اس نے یہ نہیں کہا کہ ان میں بھی حق تعالیٰ کا جلوہ نظر آتا ہے۔ وہ اللہ جمیل و رحیم الجمال کے اصول کو مانتا تھا۔ اس کے نزدیک کائنات کی اصلی حقیقت حسن و جمال ہے جس میں ذات باری جلوہ مکن ہے۔ اس طرح حافظ کے فن کا تعلق تصوف اور مذہب و عقیدت سے قائم ہو جاتا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اسی وجہ سے اس کے ہم عصر

اس کی فنی تخلیق کو کرامات خیال کرتے تھے۔ واقعہ یہ ہے کہ فنی حسن و ہیئت کی تخلیق پر اسرار اور ماورائی ہے۔ اس کی عقلی توجہ صرف لسانیات کے اصول سے ناکافی اور بعض اوقات گمراہ کن ہے۔ اس کی کیا وجہ ہے کہ حافظ کی فنی تخلیق کی ہیئت کی کوئی پیروی اور تاکید نہ کر سکا، نہ اس کے ہم معرو میں اور نہ اس کے بعد؛ حالانکہ فارسی زبان وہی تھی، معاشرتی ماحول بھی کم و بیش یکساں تھا، بایں ہمہ حافظ کا پیرایہ بیان اسی کی ذات تک محدود رہا۔ درحقیقت حافظ کی فنی تخلیق میں جو پردہ راز اور پراسراریت ہے اس کی مثال کسی دوسرے فارسی زبان کے شاعر میں نہیں ملتی اور نہ اردو کے کسی شاعر میں۔ حافظ کا تخلیقی تجربہ راز ہے جو اس کی روح میں متعین تھا جسے اس نے لفظی ہیئت سے آراستہ کیا۔ اس کے یہاں جس جذبے کا اظہار ہے اس کی نوعیت وہی ہے جو مذہبی تجربے کی ہوتی ہے۔ اس کے یہاں تصوف اور فن ایک ہی مقصد تک پہنچنے کے ذرائع ہیں۔ خیال اور احساس کی یہی وحدت، مجاز اور حقیقت کی وحدت میں جلوہ گر ہے۔ اگر یہ کہا جائے کہ حافظ کا فن روحانی ہے تو درست ہوگا۔ دراصل دنیا کے اکثر فن کاروں نے اپنی تخلیق کی روحانی اور ماورائی خصوصیت کو مانا ہے۔

گوٹے جو حافظ کا بڑا مداح تھا اور جس نے اپنا مغربی دیوان اسی کے نام معنون کیا تھا، کوئی مذہبی آدمی نہ تھا۔ بایں ہمہ وہ یہ تسلیم کرتا ہے کہ محبت کی طرح فنی تخلیق بھی روحانی عمل ہے۔ فنی اور روحانی تجربے میں انسان کی رسائی جن پراسرار بلندیوں تک ہو جاتی ہے، وہاں تک علم و حکمت نہیں پہنچتے۔ حافظ کی شخصیت اور فن میں اس کی مجذوبیت کی وحدت تھی۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنے اندرونی تجربے میں زمان و مکالم کی حد بندیوں سے ماوراء اور آزاد تھا۔ اس کے نزدیک عشق کی بندگی میں انسان کو دونوں عالم سے آزادی حاصل ہو جاتی ہے۔ اس کی شخصیت اور فن دونوں میں جذب

اور آزادی جس طرح نمایاں ہوئیں، اس کی مثال نہیں :

فاش میگویم و از گفتہ خود دلشادم

بندہٴ عشقم و از ہر دو جہاں آزادم

اگرچہ اس کا کلام مے و مطرب کے ذکر سے بھرا پڑا ہے لیکن حقیقت میں وہ ان سے بھی آزاد ہے۔ اس کی ہر بات میں ابہام اور اشتباہ کا پہلو ہے۔ جس طرح اس کی عشق بازی کے متعلق کہنا مشکل ہے کہ اس کا مشوق گوشت پوست کا انسانی مشوق ہے یا حق تعالیٰ ہے، اسی طرح یہ کہنا دشوار ہے کہ اس کی شراب فشردہ انگور ہے یا شرابِ معرفت۔ میرا خیال ہے کہ اس کا عشق بیک وقت انسانی بھی ہے اور الہوی بھی۔ اسی طرح اس کی شراب بھی دونوں عالموں سے تعلق رکھتی ہے۔ جب وہ کہتا ہے کہ میں لالے کے قدح سے خیالی شراب پیتا ہوں اور میری مدہوشی مطرب دے کی محتاج نہیں تو کوئی وجہ نہیں کہ ہم اس کی بات پر یقین نہ کریں :

میکشم از قدح لالہ شرابی موموم

چشم بد دور کہ بی مطرب ومی مدہوشم

حافظ کے اشعار سے یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس نے جو کچھ کہا اپنے میں ڈوب کر کہا۔ باوجود مجذوبیت اور آزادہ روی کے اس کے کلام کا حسن ادا جاذبِ قلب و نظر ہے۔ اس میں کہیں کوئی کور کسر نہیں۔ ہر لفظ اور ہر جملہ الہامی معلوم ہوتا ہے۔ ترکیبوں اور بندشوں کی موزونیت اور برجستگی، ہمیں حیرت میں ڈال دیتی ہے۔ عبارت میں نہ کہیں جمول ہے، نہ ڈھیلا ڈھالا پن، جیسا کہ مولانا روم کی مثنوی اور غزلیات میں نظر آتا ہے۔ مقدمہٴ جامع دیوان حافظ سے معلوم ہوتا ہے کہ حافظ کا اپنی طرف سے بے پروائی کا یہ عالم تھا کہ وہ اپنا زیادہ وقت عربی دوانین، معانی و بیان کی کتب اور تفسیروں کے مطالعے میں صرف کرتا تھا اور خود اپنے کلام کو جمع کرنے کی طرف اس نے توجہ نہیں کی، جیسے اس کی کوئی اہمیت ہی نہ ہو۔ حالانکہ متعدد جگہ اپنے لطفِ سخن کی طرف اشارہ کیا ہے۔

حافظ کی زندگی میں جیسے اور بہت سے راز ہیں جن پر پردہ پڑا ہوا ہے، اس کا پتا چلنا بھی دشوار ہے کہ آیا واقعی اسے اپنے کلام کی اہمیت کا احساس تھا یا نہیں؟ دوسرا راز یہ ہے کہ مجذوبیت اور آزادہ روی کے باوجود حافظ کے کلام میں سن، ہیئت کیسے پیدا ہو گیا؟ ہیئت و اسلوب بڑی ریاضت اور یکسوئی چاہتا ہے۔ اگر حافظ کی طبیعت لائے بالی تھی تو اس نے فنی تخلیق کی ریاضت کس طرح انجام دی؟ اس کے لیے غیر معمولی انہماک، باضابطگی اور مسلسل محنت درکار ہے۔ نابذ ادب (جی نیس) بھی اس کے بغیر اعلا درجے کی ہیئت اپنی فنی تخلیق میں نہیں پیدا کر سکتا۔ حافظ کا ہر مصرع ڈھلا ہوا اور حسن ادا میں سمو یا ہوا ہے۔ کچھ ایسا لگتا ہے کہ باوجود خارجی مجذوبیت کے اندرونی طور پر اس کے دل کی وادیوں میں نغمے گونجنے رہتے تھے۔ اس کی ریاضت اندرونی تھی۔ غالباً اس کا حافظہ غیر معمولی تھا۔ جو نغمے اس کے دل میں آبھرتے انھیں وہ دوسروں کو سننا دیتا تھا اور وہ انھیں قلب بند کر لیتے تھے۔ اس کے معتقدوں میں دربار والے، بازار والے اور میخانے والے سبھی شامل تھے۔ اس کے کلام کے متن میں جیسا اختلاف پایا جاتا ہے، ویسا شاید کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں، اس کی وجہ بھی یہی ہے کہ اس کے سامعین میں ہر طبقے اور ہر درجے کے لوگ تھے۔ وہ خود اپنے کلام کو ضبطِ تحریر میں نہیں لاتا تھا، دوسرے کند لیا کرتے تھے۔ اس کے معتقدین نے اس کی وفات کے بعد اس کے کلام کو مختلف لوگوں سے حاصل کر کے پہلی مرتبہ یکجا کر کے مرتب کیا۔ غرض کہ حافظ کی ساری زندگی، چاہے وہ شخصی ہو یا فنی، سر بستہ راز ہے۔ سید اشرف جہانگیر سمنانی کے بیان سے اس راز سے تھوڑا بہت پردہ اٹھتا ہے۔ لیکن پورے طور پر نہیں۔ یہ سب اسباب مل کر حافظ کے کلام کی طلسماتی کیفیت کو اس کے سامعین پر طاری کر دیتے ہیں۔ چھ سو سال گزر نے پر بھی اس کیفیت میں کمی نہیں آئی۔

سعدی کے کلام کی روانی، سادگی اور فصاحت ہمیں متاثر کرتی ہے۔ لیکن

ہم اس کی غزلیات کو حافظ کے کلام کی طرح اہامی نہیں کہہ سکتے۔ سعدی کے یہاں حافظ کی سی تاثیر نہیں۔ فصاحت دل کے دریچوں کو نہیں کھولتی، افہام و تفہیم کا راستہ صاف کرتی ہے۔ اس کے برعکس حافظ کی جذب نگاری دل میں اُترتی ہے۔ ان دونوں استادوں میں یہ بڑا بنیادی فرق ہے۔ سعدی کا ہم انتخاب چاہتے ہیں، حافظ کا انتخاب نہیں کیا جاسکتا۔ اس نے کبھی انتخاب نہیں کیا لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کا پورا کلام انتخاب ہے۔ میرے خیال میں اس کے یہاں کوئی چیز ایسی نہیں جسے انتخاب میں چھوڑا جاسکے۔ اس کے اسلوب کی کوئی تقلید نہ کر سکا، ہاں بہت سوں نے اس سے فیض حاصل کیا۔ آخر وہ کیا چیز ہے جو حافظ کو دوسروں سے ممتاز کرتی ہے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ حافظ کے اسلوب بیان میں جذبہ و تخیل کی جو پُر اسراریت ہے وہ کسی دوسرے کے یہاں موجود نہیں۔ عربی اور فارسی شاعری میں رمزیت موجود تھی جس سے حافظ نے استفادہ کیا۔ سنائی، عطار، مولانا روم، عراقی اور سعدی کے یہاں فارسی میں اور ابنِ آلعلری کے یہاں عربی میں اس کی مثالیں موجود ہیں۔ ہم میں سے اکثر فارسی زبان کے استادوں کی رمزیت سے تھوڑے بہت واقف ہیں لیکن ایسے کم لوگ ہیں جنہیں اس کا علم ہو کہ ابنِ آلعلری جس نے تصوف اور روحانیت پر 'قصص المحکم' اور 'الفتوحات المکیہ' جیسی معرکہ آرا تصانیف لکھیں، عاشقانہ شاعری کا رسیا تھا۔ اس نے اپنی معشوقہ نظام کی یاد میں خلیس لکھیں جنہیں 'ترجمان الاشراق' کے نام سے مرتب کیا۔ ان کا بوجہ مجاز کی پختہ نگاہ ہے بلکہ بعض جگہ مجاز اور ہوس میں فرق و امتیاز دُشوار ہو گیا ہے۔ ان غزلوں پر علما اور فقہاء نے سخت اعتراضات کیے۔ چنانچہ اسے ان کی صوفیانہ تاویل و توجہ کرنی پڑی اور اپنے مجازی مطالب کو تصوف کی اصطلاحوں کے پردے میں ڈھانکنا پڑا۔ اس نے ان غزلوں کی وضاحت میں جو کچھ لکھا وہ خود ان غزلوں سے کئی گنا زیادہ ہے۔ بایں ہمہ وہ اعتراض کرنے والوں کا یہ

بند ذکر سکا۔ ابن آفری نے عربی زبان میں مجاز و حقیقت کے ابہام و اشتباہ کو باقی رکھنے کے لیے وہی کیا جو فارسی میں اس کے ہم عصر اور اس سے قبل کے شعراے متصوفین کر چکے تھے۔ حافظ نے اس پورے فنی اور تہذیبی درجے سے استفادہ کیا اور جو روایات اسے پہنچی تھیں ان میں مزید اضافہ کیا۔ حافظ نے تغزل، عشق اور تصوف کو جس طرح شیر و شکر کیا اس کی مثال کسی کے یہاں نہیں ملتی۔

حافظ کے کلام میں شاعرانہ اور صوفیانہ تجربہ ایک دوسرے میں حل ہو گئے ہیں۔ ان دونوں تجربوں کی رمزیت اور پراسراریت اس کے جذبہ و تخیل کا جز بن کر رنگ و آہنگ میں نمایاں ہوئیں۔ ارباب معرفت کا قصہ رمز و ایما ہمارے ذریعے بیان کرنا ممکن ہے تاکہ اس کی پراسراریت مجروح نہ ہو:

جاں پر درست قصہ ارباب معرفت

رمزی برو بہر س حدیثی بسیا بگو

حافظ نے جو ڈرامائی تصویر کشی 'گفتہ' اور 'گفتا' والی مکالماتی غزلوں میں کی یا مجاز و حقیقت کو ابہام و اشتباہ کے لباس میں لباس کر کے پیش کیا یا زندگی بسر کرنے کا جو قرینہ بتلایا، یہ سب باتیں اس نے بڑی بلاغت سے بیان کی ہیں۔ لوگ کہتے ہیں کہ یونانیوں میں اسے غلو تھا۔ جس طرح اس کے عشق میں توازن تھا اسی طرح اس کی بے خودی حدود کے اندر تھی۔ اس نے کسی معاملے میں بھی توازن اور اعتدال کا دامن اپنے ہاتھ سے نہیں چھوڑا۔ اسے صوفی کی بے اعتدالی سے شکایت ہے کہ جب وہ پیٹنے پر آتا ہے تو پھر رکنے کا نام نہیں لیتا۔ سو پر سب چڑھانے چلا جاتا ہے۔ حافظ کہتا ہے کہ اگر صوفی اعتدال کے اصول پر عمل نہیں کر سکتا تو خدا کرے شراب پینے کا خیال ہی اس کے دل سے نکل جائے کیوں کہ اس کام میں جو خراف اور سلیقہ درکار ہے وہ اس سے محروم ہے۔ سو چھوٹے سے پہلے اسے اپنے میں طرف پیدا کرنا چاہیے اور میخانے کے آداب سیکھنے چاہیے:

صوفی ار بادہ بانداز خورد نوشش باد

ورنہ اندیشہ، ایں کار فراموشش باد

پھر صوفی ہی پر موقوف نہیں خود اپنے اوپر بھی کھلے دل سے چوٹ کی ہے۔ کہتا ہے کہ شاید ساقی نے حافظ کو جو روزانہ کا حصہ رسد مقرر تھا، اس سے زیادہ پلا دی۔ جیسی تو مولوی صاحب کی دستار کا طرہ زمین پر گر کر ہوا میں بکھر گیا۔ اپنے آپ کو مولوی کہہ کر خود پر بڑا تنیکھا طنز کیا ہے۔ حافظ ہونے پر تو اسے فخر ہے لیکن اپنے کو مولوی کہا تو طنز کے طور پر کہا۔ مولوی کی شراب نوشی کی تصویر کشی لا جواب ہے:

ساقی نگر وظیفہ، حافظ زیادہ داد

کاشفہ گشت طرہ دستار مولوی

مولانا روم نے بھی مستی کے عالم میں رقص کرنے کی تصویر کشی کی ہے۔ مولانا فرماتے ہیں کہ روحانی لطیف و انبساط کا سب سے اونچا مقام یہ ہے کہ میرے ایک ہاتھ میں جام بادہ ہو اور دوسرے میں زلف یار اور میں اس حالت میں رقص کروں۔ ظاہر ہے کہ ان کے رقص کے ساتھ جام بادہ اور زلف یار بھی رقصاں ہوں گے۔ یہ مکمل مستی اور بے خودی ہے :

یک دست جام بادہ و یک دست زلف یار

رقصی چنیں میانہ میدانم آرزو ست

مستی کے متعلق مولانا کا انتہائی داخلی احساس آنکھی کے لیے مخصوص ہے۔ وہ فرماتے ہیں کہ جس طرح ہمارا خارجی قالب ہماری انا کا آفریدہ ہے، اسی طرح شراب کی مستی اور اس کا نشہ بھی ہماری بے خودی کی دین ہے۔ اگر ہماری مستی اور سرشاری نہ ہوتی تو شراب میں نشہ بھی نہ ہوتا۔ مولانا کی اس داخلیت میں اقبال کے فلسفہ خودی کا رنگ و آہنگ محسوس ہوتا ہے :

قالب از ما ہست شدنی ما ازو

بادہ از ما مست شدنی ما ازو

حافظہ کا توازن و اعتدال ملاحظہ ہو کہ وہ ارادہ کرتا ہے کہ شراب نہ پیوں اور
عُثمٰہ نہ کروں بشرطیکہ میری تقدیر میری تدبیر کے موافق ہو۔ اگر ایسا نہیں ہے تو
بے خودی کے لیے مجھے شراب پینا ہی پڑے گی۔ یہاں یہ بات قابلِ لحاظ ہے
کہ شراب پینے کو وہ عُثمٰہ سمجھتا ہے لیکن اس عُثمٰہ کے لیے مجبور ہے۔ یہاں مسئلہ
جبر و قدر کی طرف اشارہ ہے کہ توفیقِ الہی کے بغیر انسان کے لیے ممکن نہیں
کہ وہ عُثمٰہ سے بچ سکے :

براں کرم کہ نوشتم می و گنہ نکلم

اگر موافق تدبیر من شود تقدیر

پھر کہتا ہے کہ توبہ کے ارادے سے میں نے سود فہ شراب کے پیالے کو
ہاتھ سے اٹھا کر رکھ دیا لیکن میں کیا کروں ساقی کا ناز و غمزہ مجھے میکشی پر
آبادہ کرنے میں کمی نہیں کرتا اور اس طرح مجھے مجبوراً وہی کرنا پڑتا ہے جو ساقی
چاہتا ہے۔ اپنی میگزاری کی توجہ و تعبیر میں کس قدر متوازن نقطہ نظر ہے۔
یہ توازن و اعتدال صرف میتقی تک ہی محدود نہیں۔ اس کی عشق بازی میں بھی
اس کا پر تو صاف نمایاں ہے۔

اس شعر میں بھی اپنے مسجد سے خرابات کی طرف جانے کی توجہ اس
انداز میں کی ہے کہ اس کی ذمہ داری خود اس پر نہیں بلکہ قضا و قدر پر رہتی
ہے۔ اس ازل جبریت کے باعث انسان کو حافظہ کے ساتھ قدرتی طور پر
ہمدردی پیدا ہو جاتی ہے :

من ز مسجد بخرابات نہ خود افتادم

انیم از عہد ازل حاصل فرجام افتادم

حافظہ نے شراب کی تعریف بڑی اضیاط اور دقیقہ بینی سے کی ہے۔
وہ ساقی کو خطاب کرتا ہے کہ شراب کے تابناک چراغ کو آفتاب کے راستے
میں رکھ دے تاکہ وہ اس کی مدد سے سویرے کی مشعل کو روشن کرے۔

آفتاب کو مشعل صبح اور مشعل غاوری بھی کہتے ہیں۔ صنعتِ ایہام سے بڑی خوبصورتی کے ساتھ استفادہ کیا ہے۔ پھر توازن و اعتدال کو مبالغہ آمیزی سے آلودہ نہیں ہونے دیا، نہ حسن تناسب کو ہاتھ سے جانے دیا ہے۔ ایک مشعل کو دوسری مشعل سے روشن کرنے کا مشورہ دیتے ہیں۔ یہ بات محذوف رکھی ہے کہ صیوہی کے بنسیر میکش کی صیغ نہیں ہوتی۔ ایک مشعل سے تابناک کی ہے اور دوسری مشعل آفتاب کی۔ دونوں کو ایک دوسرے کے مقابل لے آئے ہیں اور بڑی لطیف رمزیت سے اول الذکر کی فضیلت ثابت کی ہے۔ یعنی روشنی کا ماخذ اسے قرار دیا ہے جس سے آفتاب اپنی شعلیں مستعار لیتا ہے۔ پھر آفتاب کو ڈرامائی انداز میں خطاب کیا ہے جس سے بلاغت کو چار چاند لگ گئے:

ساقی چراغ می برہ آفتاب دار

گو بر فروز مشعل صیگاہ ازو

دوسری جگہ اپنے سینے کی آگ کا خورشید کے شعلے سے مقابلہ کیا ہے اور اول الذکر کی اہمیت اس لیے زیادہ بتلائی ہے کہ اسی کی حرارت سے خورشید کا شعلہ آسمان میں مٹھن ہوا۔ اپنے عشق کی بڑائی جتانے کا یہ نہایت لطیف انداز ہے:

زیں آتش نہفتہ کہ در سینه منست

خورشید شعلہ ایست کہ در آسمان گرفت

بڑے دھیمے لہجے میں خدا سے دُعا کرتے ہیں کہ تو نے ہمارے محبوب کو ظاہری حسن سے آراستہ کیا، اسے حسنِ اخلاق بھی عطا کر کیوں کہ ظاہری حسن تو جلد فنا ہو جاتا ہے، خوبیِ اخلاق پائدار ہوتی ہے۔ عاشقوں کو زیادہ واسطہ اسی سے رہتا ہے۔ یہاں بھی توازن و اعتدال قابلِ داد ہے:

حسن خلقی ز قدامی طلبم خوی ترا

تا دگر خاطر ما از تو پریشاں نشود

حسن ہر وہاں مجلسِ ترکِ چہ دل میبرد و دیں

بہشتِ ماورِ لطف طبع و خوبیِ اخلاق بود

اپنے عشق کو بیان کرنے میں کوئی مبالغہ آمیز اور بلند آہنگ دعا نہیں کرتے۔ صرف اتنا کہتے ہیں کہ مجھے دُنیا میں اور ہنر میں، اسی طرح عشق بھی ایک ہنر ہے جس سے وہ "فنِ شریف" کہتے ہیں۔ جس طرح دوسرے ہنرمند مایوسی اور محرومی کا شکار ہیں، امید ہے کہ عاشقوں کو یہ روزِ بد نہیں دیکھنا پڑے گا۔ یعنی وہ اپنا مقصد حاصل کر سکیں گے :

عشق میوزم و آمید کہ ایں فنِ شریف

چو ہنرِ بایِ دگر موجبِ حراماں نشود

غمِ عشق ایک قہقے سے زیادہ نہیں لیکن محب بات ہے کہ ہر عاشق اپنے تجربے کو نئے انداز میں بیان کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ باوجود پُرانا ہونے کے یہ ہمیشہ نیا رہتا ہے۔ اس قہقے کی ابتدا اس وقت ہوئی جب کہ انسانیت عالمِ وجود میں آئی۔ اس کے بیان کرنے والے بھی اس وقت تک رہیں گے جب تک انسانیت برقرار ہے :

یک قہقہ بیش نیست غمِ عشق و ایں محب

کز ہر زباں کہ میشتوم ناکمتر است

دوسری جگہ اپنے عشق کی فضیلت اس طرح بتلائی ہے کہ زمانے نے کروٹیں بدلیں۔ دُنیا کا رنگ بدلا، انداز بدلا۔ محنت اپنے پچھلے سارے کروت بھول کر شیخ بن بیٹھا۔ اگر کوئی چیز نہیں بدلی تو ہماری محبت اور سستی کا قہقہ نہیں بدلا۔ اسے کوچہ و بازار میں جس طرح پہلے سنار ہے تھے، اب بھی سنار رہے ایما :

محب شیخ شد و فسخ خود از یاد برد

قہقہ ماست کہ در ہر سر بازار بماند

حافظ کے عشق کی یہ بڑی اہم خصوصیت ہے کہ اس کے یہاں مجاز اور حقیقت دونوں آئینہ یک ساتھ ساتھ رہے۔ اس کے دل میں اتنی وسعت تھی کہ ان دونوں کی اس میں سائی ہو گئی۔ ورنہ عام طور پر شعراء متصوفین مجاز کو حقیقت کا زینہ خیال کرتے ہیں۔ مولانا روم نے اپنے مجازی عشق کی نسبت ”کردی و گزشتی“ کہہ کر معاملے کو ختم کر دیا۔ سعدی نے بھی کم و بیش یہی روش اختیار کی اور ”در عنفوان جوانی چنانکہ آفتد و بدانی“ کہہ کر نہ صرف اپنی حقیقت پسندی کا ثبوت دیا بلکہ بات کو بھی زیادہ آگے نہیں بڑھنے دیا۔ حافظ کے بعد آنے والوں میں جانی نے تسلیم کیا :

متاب از عشق رو گر چہ مجاز است

کہ آں بہر حقیقت کار ساز است

حافظ کا مسلک ان سب بزرگوں سے علاحدہ ہے۔ مجاز اور حقیقت کا فرق و امتیاز ان کے یہاں واضح نہیں۔ کچھ ایسا لگتا ہے کہ وہ جذب کی حالت میں مجاز کا عکس حقیقت میں اور حقیقت کا عکس مجاز میں دیکھتے تھے۔ اس لیے ان کے نزدیک دونوں مقدس ہیں۔ ان کے یہاں ارضیت اور عالم قدس میں بھی زیادہ فرق نہ تھا۔ کبھی کبھی ظواہر شریعت کی پاسداری کرنے کو اپنے گناہ کا اعتراف کر لیتے تھے اور طریق ادب کی خاطر اپنے کو گناہگار مان لیتے تھے لیکن اس کے ساتھ یہ بھی کہہ دیتے تھے کہ اس کی ذمہ داری مجھ پر نہیں کیوں کہ مجھے ایسا ہی پیدا کیا گیا ہے۔ میرا اختیار محدود تھا اس لیے میں اس کے سوا کچھ کر ہی نہیں سکتا تھا۔

یہ روایت مشہور ہے کہ حافظ کے انتقال کے بعد بعض فقہانے کہا کہ ان کے علانیہ فسق کی وجہ سے ان کی نماز جنازہ جائز نہیں۔ شاہ منصور والی شیراز بھی جنازہ کے ساتھ تھا۔ اس نے شہر کے فقیہوں سے کہا کہ اس کی بے دینی ثابت کرو۔ انہوں نے کہا کہ اس کا دیوان اٹھا کر کہیں سے ورق الٹ لیجیے۔ جب دیوان

کھولا گیا تو صحنے پر سب سے پہلا یہ شعر تھا :

قدم دریغ مدار از جنازہ حافظ
کہ گر چہ غرق گناہست میرود بہ بہشت

شاہ منصور نے کہا کہ دیکھو حافظ خود اپنے متعلق کیا اشارہ کر رہا ہے۔ اس پر سب خاموش ہو گئے، اور نماز جنازہ ادا کی گئی۔ ممکن ہے یہ روایت صحیح نہ ہو اور بعد کے تذکرہ نویسوں کی من گھڑت ہو۔ لیکن اس سے یہ ضرور ظاہر ہوتا ہے کہ عوام الناس کے حافظ میں حافظ کے تقدس اور اس کی نیکی کا تصور جاگزیں تھا، جس نے بعد میں اس قسم کی روایات کی شکل اختیار کی۔

یہ ضرور ہے کہ حافظ نے شروع سے اپنا جو مسلک مقرر کیا تھا اس پر وہ آخر تک قائم رہا۔ اس نے اپنے کو گناہگار مانا لیکن اس کے ساتھ اگر کبھی توبہ کی تو اسے توڑ ڈالا اور ”خندہ جام می“ اور ”زلف گرہ گیر نگار“ کے بیچ و خم میں پھر اپنے کو کھودیا :

خندہ جام می و زلف گرہ گیر نگار
ای بسا توبہ کہ چوں توبہ حافظ بشکست

حافظ جب زاہد و وعظ پر ان کے غرور و نخوت کے باعث چوٹ کرتا ہے تو اپنا اعتدال و توازن اس وقت بھی قائم رکھتا ہے۔ اپنی بات کو عام بات کا رنگ دے کر کہتا ہے کہ زاہد اپنے غرور کی وجہ سے جنت کا راستہ سلامتی سے طے نہ کر سکا اور رند اپنی نیاز مندی کے طفیل سیدھا دندناتا ہوا جنت میں داخل ہو گیا۔ کرلو کیا کر لو گئے :

زاہد غرور داشت سلامت نبرد راہ
رند از رہ نیاز بدار السلام رفت

حافظ کہتا ہے کہ میری حسن پرستی پر نکتہ چینی مت کرو کیوں کہ میں خدا کے عاشقوں میں ہوں۔ یہاں بھی مجاز اور حقیقت کو یکجا کر دیا ہے۔ مطلب یہ ہے

کہ انسانی صن میں مجھے باری تھا لاکا جلوہ نظر آتا ہے :

دوستان عیب نظر بازی ماقظہ مکلفید

کہ من اور از محبان خدا می بیستم

اپنی عاشقی کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے ڈرامائی انداز میں محبوب سے سوال و جواب نقل کیا ہے۔ یہاں اندازِ بیان خالص مجازی ہے۔ عاشق بوڑھا ہو گیا ہے۔ وہ محبوب سے پوچھتا ہے کہ بھلا بڑھاپے میں تیرے لعل لب سے مجھے کیا ملے گا؟ محبوب جواب دیتا ہے کہ کیوں نہیں؟ تجھے بہت کچھ ملے گا۔ کیا تجھے یہ معلوم نہیں کہ معشوق کے لبوں کی لذت اور حرارت سے بوڑھے جوان ہو جاتے ہیں۔ محبوب صرف محبوب ہی نہیں، بطیبِ حاذق بھی ہے۔ وہ نہایت لطیف انداز میں تجدیدِ شباب کا نسخہ تجویز کرتا ہے۔ عاشق کے لیے اس سے بڑھ کر اور کون سی نعمت ہو سکتی ہے؟ وہ اپنے عشق کو ہمیشہ جوان اور سدا بہار رکھنے کا آرزو مند ہے :

گفتم ز لعل نوش لباب پیر را چہ سود

گفتا بوسہ شکرینش جوان کنند

ابن یسین نے کہا ہے کہ نادان آدمی تو بُرا ہے ہی لیکن وہ تو انگریز نادان آدمی سے بھی بُرا ہے جو دولت مند ہونے کے باوجود اپنے عزیز و اقربا کی خیر گیری نہیں کرتا۔ اس سے بڑھ کر نادان وہ بادشاہ ہے جس کے دل میں رحم نہیں۔ سب سے زیادہ نادان وہ بوڑھا ہے جو بڑھاپے میں جوان ہونے کا دعوٰی کرے اور اس پر شرمندہ نہ ہو :

زیر ہر سہ بترینز بگویم کہ چہ باشد

پیری کہ جوانی کند و شرم ندارد

ابن یسین اخلاقی شاعری کے علاوہ اچھی غزل بھی کہتا تھا لیکن حافظ کے مقابلے میں وہ ایسا ہے۔ وہ سعدی کی طرح اخلاق کا معلم ہے۔ اس کے برعکس

حافظہ کے یہاں اخلاق اور دینیات کی ثانوی حیثیت ہے۔ وہ خدا یا کائناتی قوت کے قرب و اتصال کا خواہاں تھا جو مجاز میں جلوہ افروز ہوتی ہے۔ اخلاق اور دینیات کے مقابلے میں وہ اپنے ذاتی و جبرانی تجربے کو زیادہ اہمیت دیتا تھا۔

حافظہ کے مجاز، عشق میں بڑھاپے میں بھی کمی نہیں آئی۔ یہ آگ اس کے سینے میں جیسی جوانی میں دہک رہی تھی ویسی ہی بڑھاپے میں بھی بھڑکتی رہی۔ اس کا عشق زمان و مکاں سے بالاتر تھا۔ ارضیت اور ماورائیت کا یہ تال میل حیرت انگیز اور بے مثل ہے۔ اس کی فلسفی پراسراریت کو جیسا چاہیے ویسا بیان نہیں کیا جاسکتا۔

حافظہ نے ارضیت اور عالم قدس کے ڈانڈے کیسے ملائے، یہ ایک راز ہے۔ اس نے دنیا میں جس حسن و جمال کو بڑی شدت سے محسوس کیا وہ ماورائی حسن کا پرتو تھا۔ اس طرح اس کے فن کا رشتہ روحانیت سے مل جاتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ذات باری کی طرح فن کی تخلیق بھی ماورائی اور پراسرار ہے۔ حقیقی شاعری کا تخلیقی تجربہ راز ہے جو پہلے فن کار کی روح میں متعین ہوتا ہے اور اس کے بعد اسے لفظوں کی قبایز میں تن کرائی جاتی ہے۔ فن اور تصوف دونوں کی اساس روحانی ہے۔ فن کار اور صوفی اس کی نفہیم و اظہار کی کوشش کرتے ہیں۔ حافظہ نے اپنی شاعری کے ذریعے ان لمحوں پر قابو پایا جن میں مجاز کے روپ میں اس پر حقیقت کے اسرار منکشف ہوئے۔ اس نے اپنے روحانی کیف و وجد میں مجاز کا دامن شاذ و نادر ہی چھوڑا۔ دراصل اس کا مجاز اور ارضیت کا تجربہ بھی روحانی نوعیت رکھتا ہے۔

اکثر تخلیقی فن کاروں نے اپنے تجربے کی روحانی حقیقت کو تسلیم کیا ہے۔ گوئے کوئی مذہبی آدمی نہیں تھا لیکن یاس ہر اس نے کہا کہ فنی تخلیق کا مقصد روحانی ہے۔ غرض کہ فنی تجربے کا روحانی زندگی سے گہرا تعلق ہے۔ تخلیق کے وقت فن کار کی شخصیت کی ساری صلاحیتیں فنی مقصود و منہا میں آکر مرکب ہو جاتی ہیں۔ اس طرح فن اور شخصیت میں مکمل وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔ تخلیقی کیف، روحانی تجربہ ہے جس کی جھلکیاں حافظہ کے کلام میں نظر آتی ہیں۔ وہ صوفی

بھی تھا اور فن کار بھی لیکن فن کار پہلے تھا اور بعد میں صوفی۔ صوفی اور فن کار میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں اپنے اندرونی تجربے کو بیان کرنے میں دشواری محسوس کرتے ہیں۔ وحدت وجود کا ماننے والا صوفی یہ محسوس کرتا ہے کہ وہ ذاتِ احدیت میں ضم ہو گیا۔ یہ احساس بجائے خود واقعیت پر مبنی ہو سکتا ہے لیکن یہ ضروری نہیں کہ یہ حقیقت اور اصلیت بھی ہو۔ استغراق کی حالت میں بھی غلط فہمی اور غلط بینی کا امکان ہے۔ حافظ نے باوجود صوفی ہونے کے اس قسم کا کوئی دعوای نہیں کیا۔ ہاں، وہ حقیقت کے قرب کا خواہش مند رہا۔ فن کار کی حیثیت سے اس نے مجاز ہی میں حقیقت کا جلوہ دیکھا اور غر بھر ان جلووں سے اپنے قلبِ نظر کو معمور کرتا رہا۔ انھی جلووں کے باعث اس پر جذب کی کیفیت طاری تھی جس کی نسبت اس کے ہم عصر سید اشرف جہانگیر سمنانی نے ذکر کیلئے۔

تعب اس پر ہے کہ مجذوبیت کے عالم میں جب کہ کچھ نہ کچھ ذہنی پر اگندگی لازمی ہے، حافظ کے کلام میں اس کا کوئی اثر نظر نہیں آتا۔ یہ کلام ایسے ہوش مند فن کار کا معلوم ہوتا ہے جس نے لفظوں اور بندشوں کے انتخاب میں انتہائی ریاضت کی ہو۔ بظاہر جذب کی حالت میں اس قسم کی فنی کیما گری اور چابک دستی کا امکان نظر نہیں آتا۔ غالباً جذب کی حالت میں بھی اندرونی طور پر حافظ کی فنی ریاضت اور چھان پوچھ کا عمل جاری رہا۔ نفسیاتی لحاظ سے اس قسم کی مثالیں ملتی ہیں کہ بعض لوگ نہایت ہنگامہ خیز خارجی حالات میں بھی اپنا سکون قلب اور حاضر دماغی قائم رکھتے ہیں۔ بعض اوقات دوسرے لوگوں سے باتیں بھی کرتے جاتے ہیں اور اس دور میں ان میں ان کا اندرونی تخلیقی عمل بھی جاری رہتا ہے۔ میرا خیال ہے کہ حافظ کی شخصیت بھی اسی نوعیت کی تھی۔ مدرسہ و خانقاہ میں، میخانے میں، شاہی دربار میں اور شیراز کے کوچہ و بازار میں اس کی باہر و بے ہرہ زندگی نے اپنے اندرونی جوہر کو محفوظ رکھنے کے وسائل فراہم کر دیے تھے۔ اس کی بے نیازی اور لاابالی پن کا یہ عالم تھا کہ ”مقدمہ جامع“ کے بموجب اس کے پاس اپنی غزلیں کا

مجموعہ کبھی نہیں رہا۔ جہاں غزل سنائی لوگوں نے لکھی۔ انھی دوستوں اور مداحوں نے بعد میں یہ غزلیں جمع کر کے مرتب کیں۔ ان حالات میں یہ بات غور طلب ہے کہ حافظ کی غزلوں کا بے عیب الہامی انداز بیان کیوں کر وجود میں آیا جس کی بلاغت آج بھی ہمیں حیرت میں ڈال دیتی ہے۔ اس نے علام کی مدد سے اپنی روح کے گہرے اور ناقابل بیان تجربوں کو لفظوں کا جامہ پہنایا۔ اس طرح اس نے اپنی روح کے وسیع اور بے کنار دریا کو کوزے میں بند کرنے کا معجزہ انجام دیا۔ یہ کوئی معمولی بات نہیں۔ اس کے لیے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اندرونی طور پر اس کی دائمی ریاضت دنیا کے ہنگاموں میں گھرے رہنے کے باوجود خاموشی سے اپنا کام کرتی رہی۔ اس کلام اسی ریاضت کا پھل ہے۔ اس کا عمل آنحضرتؐ کی اس حدیث کی ترجمانی کرتا ہے کہ میرے لیے تمام دنیا سجدہ گاہ ہے۔ دوسرے افظوں میں یوں کہہ سکتے ہیں کہ مادہ اور روح اور مجاز اور حقیقت کا فرق و امتیاز بے معنی ہے۔ حافظ کے مجاز یا ارضیت اور حسیت کی یہی تاویل و توجیہ لگنی چاہیے۔

ہر زمانے کی جمالیات اس زمانے کے فلسفے اور مابعد الطبیعیات کے تابع ہوتی ہے۔ حافظ کی جمالیات میں وہ اسلامی اثرات صاف نمایاں ہیں جو مادہ اور روح کی دوئی کو تسلیم نہیں کرتے۔ اس فلسفے میں انفس اور آفاق دونوں کا مقام متعین ہے۔ انسانی تاریخ کے ان دونوں ماحذوں کی اپنی اپنی اہمیت ہے جسے ماننا چاہیے۔ اصل حقیقت کے یہ دونوں دو رخ ہیں۔ اگر عالم کو صرف داخلی طور پر دیکھا جائے تو خارجی حقیقت بے معنی ہو جاتی ہے اور اگر تجربہ بی خارجی سے کام لیا جائے تو انسانی زندگی کے اندرونی تجربوں کی کوئی وقعت باقی نہیں رہتی۔ حافظ کی مجاز و حقیقت کی معنویت کو اسی انداز سے سمجھنا چاہیے۔ حافظ اور اقبال دونوں کی روحانیت میں ارضیت کا پر تو صاف نظر آتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دونوں عارفوں کا ماحذ اس باب میں ایک ہی ہے۔ دونوں نے

روح اور مادے اور موضوع و معروض اور داخلیت اور خارجیت کا تضاد اور ناقص دور کر کے انہیں ایک دوسرے میں سمودیا۔ دراصل روح اور مادے کو ایک دوسرے سے الگ سمجھنا مصنوعی فکر کا نتیجہ ہے جو حقیقت کو مکمل طور پر نہیں دیکھتی۔ حافظ کے مجاز و حقیقت کو انہی وسیع معنوں میں سمجھنے سے بہت سے اشکال دور ہو سکتے ہیں۔ حافظ اور اقبال دونوں کے یہاں عشق ان تضادوں کو دور کرتا ہے۔ ان دونوں عارفوں کی یہی خصوصیت افلاطون اور پلاٹینس کے تصور عشق سے انہیں الگ کرتی ہے جو سوز و ساز زندگی سے نا آشنا تھے۔ اس بات کا تجزیہ دشوار ہے کہ حافظ کے کلام میں وہ کون سی ایسی چیز ہے جو ہمارے دل کے تاروں کو پھیڑتی اور اس کی شاعری کو ستانی، عطار، مولانا روم، سعدی، عراقی اور خواجہ کرمانی کی شاعری سے الگ کرتی ہے۔ دراصل جالیاتی تعلیق کی تہ میں جذبے کی کارفرمائی لازمی ہے جس کا تجزیہ نہیں ہو سکتا۔ یہ بڑی حد تک ناقابل بیان ہوتا ہے۔ بعض دوسرے شاعر عقل اور ہوش مندی کی باتیں کرتے ہیں لیکن ہمارا دل اس طرف راغب نہیں ہوتا۔ کبھی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ہم تعقل اور ہوش مندی سے الگ حافظ کی عاشقانہ اور مجذوبانہ خود کلامی میں پناہ ڈھونڈ رہے ہوں۔ جب وہ بڑھاپے میں عشق کا مشورہ دیتا ہے تو ہوائے نفس کی تسکین کے لیے نہیں بلکہ محبت کا دوام تلاش کرنے کے لیے۔ انسانی جسم بوڑھا ہو جاتا ہے لیکن عشق ہمیشہ جوان رہتا ہے بلکہ وہ زندہ جاوید ہے۔

انسان عشق سے دوام اور ابدیت حاصل کرتا ہے۔ عشق زمانے سے ماورا ہے کیونکہ وہ روح

کا حقیقی جوہر ہے: ہرگز غیر دائم دلش زندہ شد بعشق

ثبت است بر بریدہ عالم دوام

حافظ اپنا دل محبوب حقیقی کو حوالے کر کے اس کے قرب کا آرزو مند

ہے۔ مولانا روم کی طرح ”منزل کبریا“ اس کے عشق کا بھی مقصود و منتہا ہے :

منزل حافظ کنوں بارگہ کبریاست^۱
 دل بردلدار رفت، جاں برجانہ شد
 مولانا نے اس مضمون کو اس طرح بیان کیا ہے :
 خود ز ملک برتریم، وز ملک افزوں تریم
 زیر دو چراغ ندیم، منزل ما کبریاست

حافظ کا جذبہ و تخیل عشق سے ہمیشہ تابناک رہا۔ عشق ہی اس کا کیمیا گری کا وسیلہ تھا جس سے وہ خارجی احوال اور اپنے اندرونی روحانی تجربوں میں وحدت پیدا کرتا تھا۔ اسی کی بدولت مجاز و حقیقت کی دوئی کو اس نے دُور کیا۔ مجاز و حقیقت میں جو ابہام و اشتباہ اس کے اشعار میں ہمیں محسوس ہوتا ہے، خود اس کے اندرونی تجربے میں ان کی وحدت مکمل تھی۔ یہ صوفیانہ وحدت وجود نہیں بلکہ فن اور ہیئت کی وحدت ہے جس کی تہ میں احساس اور جذبے کی وحدت کا فرما ہے۔ یہی جمالیاتی تخلیق کا ادبی کمال ہے۔ اس کا عشق اس کے فن کی طرح شرح و بیان سے بے نیاز ہے :

قلم با آل زباں نبود کہ سر عشق گوید باز
 و رای مد تقریر است شرح آرزو مندی

۱۔ قزوینی میں ”کبریاست“ کے بجائے ”پادشاست“ ہے۔ ایرانی نقادوں میں مسعود قزناد نے ”کبریاست“ کو ترجیح دی، علی گشتی نے ”نقشبندی از حافظ“ میں ”کبریاست“ اور ”پادشاست“ دونوں کو صحیح مانا ہے کیونکہ قدیم نسخوں میں دونوں ملتے ہیں۔ ہندوستان میں حافظ کے جو متداول نسخے ہیں ان میں ”کبریاست“ ہی ہے۔ دراصل شاہ اور پادشاہ دنیاوی حکمرانوں اور شعراء دونوں کے لیے دیوان میں متعدد درجہ استعمال کیے گئے ہیں۔ مثلاً ان اشعار میں روئے سخن حق تعالیٰ کی طرف ہے :

آلودہ یں خیال کہ دارد گدای شہر روزی بود کہ یاد کند پادشاہ از و
 ہر چند ماہریم تو مارا برداں مگیر شاہانہ ماجرای گناہ گدا بگو
 بر این فقیر نامہ آں محنتم بخوان بایں گدا حکایت آں پادشاہ بگو
 سیاق کلام سے صاف ظاہر ہے کہ ان اشعار میں حافظ کے پیش نظر محبوب حقیقی ہے۔

تیسرا باب

اقبال کا تصور عشق

حافظ کی طرح اقبال کے یہاں بھی مجاز و حقیقت ایک دوسرے کے ساتھ مربوط و مخلوط ہیں۔ دونوں میں فرق یہ ہے کہ حافظ مجاز میں حقیقت کا پرتو دیکھتا ہے۔ اس کے یہاں عشق کے تصور میں شروع سے آخر تک ابہام اور اشتباہ ہے۔ اس کے برعکس اقبال میں ایسا کوئی اشتباہ نظر نہیں آتا۔ شروع کے زمانے کے کلام میں اقبال کے یہاں مجاز سے مجاز ہی مراد ہے۔ لیکن بعد میں اس نے اخلاقی اور اجتماعی مقصد پسندی کو حقیقت قرار دیا اور مجاز کو اس میں ضم کر دیا۔ اپنی شاعری کے ابتدائی دور میں اسے جس حقیقت کا انتظار تھا اسے وہ لباس مجاز ہی میں دیکھنا چاہتا تھا :

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباس مجاز میں

کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے میری جبین بکاز میں

ہر فن کار اپنے اندرونی تجربوں کو اپنے انداز میں پیش کرتا ہے۔ حافظ نے انہیں اپنے طور پر اور اقبال نے انہیں اپنے انداز میں نمایاں کیا۔ ان دونوں عارفوں نے اپنے اپنے قلبی واردات کو لفظوں کا جامہ پہنایا جو ہمارے لیے جاذبِ قلب و نظر ہے۔ ان دونوں کے تجربوں میں مماثلت بھی ہے اور

اختلاف بھی۔ مثلاً عشق کے تصور میں مماثلت اور اختلاف دونوں ملتے ہیں۔ اقبال کی شاعری کو مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس نے اپنی ساری شاعرانہ صلاحیتوں کو اخلاقی مقاصد کے فروغ کے لیے استعمال کیا اور اس بات پر اصرار کیا کہ ہر شاعر کا فرض ہے کہ وہ ایسا ہی کرے۔ اگرچہ وہ افلاطون کے تصورات کا سخت مخالف تھا لیکن حقیقت یہ ہے کہ فن کے معاملے میں اس نے افلاطون کے بنائے ہوئے اصول کی تقلید کی۔ افلاطون نے اپنی مشہور تصنیف 'جمہوریہ' میں واضح طور پر بیان کیا ہے کہ فن کو اخلاق اور اجتماعی مقاصد کا پابند ہونا چاہیے۔ اس نے اپنے فلسفی بادشاہ کو جو عینی مملکت کا عینی حکمراں تھا، یہ مشورہ دیا تھا کہ وہ ان شاعروں کو بلا وطن کر دے جو عمومی فلاح و خیر اور نیکو کاری کی تلقین نہ کریں۔ موسیقی پر بحث کرتے ہوئے اس نے کہا کہ صرف وہی لے اور سرگانے میں برتے جائیں جن سے حوصلہ مندی اور مردانگی کے جذبات پیدا ہوں۔ وہ لے اور سرگمنوع کر دیے جائیں جن سے سوانیت اور تساہل پیدا ہونے کا اندیشہ ہو۔ اس کا کہنا تھا کہ فن کاروں اور شاعروں کا فرض ہے کہ وہ ان اصول اور مثالی نمونوں کو اپنے سامنے رکھیں جو مملکت نے سپاہیوں کی تعلیم و تربیت کے لیے پیش نظر رکھے ہیں کہ بغیر اس کے ان اخلاقی اور اجتماعی مقاصد کے فوت ہونے کا اندیشہ ہے جو صحت مند جمہوریت کے لیے ضروری ہیں۔ ازمنہ وسطا میں سینٹ آگسٹائن نے افلاطون کی اس باب میں تائید کی۔ موجودہ زمانے میں سویٹ روس میں افلاطون کے اصول پر عمل کیا جا رہا ہے، حالانکہ شتائیت کے سیاسی فلسفے میں افلاطون کی عینیت (آئیڈیل ازم) کے لیے کوئی جگہ نہیں۔ اقبال نے اپنی شاعری میں افلاطون کے 'اعیان نامہ' کو غیر اسلامی اور توہم پرستی قرار دیا اور خود اسے "راہب دیرینہ افلاطون حکیم۔ از گردہ گوسفندان قدیم" کہہ کر اس کے مسلک کو گوسفندی کے مضمرات اور خطرات سے ملت کو آگاہ

کیا۔ اس نے زندگی کے کلاسیک تصور کو اسلامی اصول کے منافی قرار دیا۔ لیکن بایں ہم فن کے معاملے میں وہ افلاطون کے مسلک پر عمل پیرا تھا۔ اس نے حافظ پر اسی بنا پر تنقید کی کہ وہ فن کی آزادی کا علمبردار تھا اور اسے اجتماع کے تابع نہیں کرنا چاہتا تھا۔

اقبال نے اگرچہ اپنے فنی وسائل کو مقصدیت کے تابع کیا لیکن اس سے اس کے فن کی دل آویزی میں کوئی فرق نہیں آیا۔ اس نے اپنے اندرونی تجربوں کو خلوص کے ساتھ دلکش انداز میں پیش کیا، اسی میں اس کی فنی عظمت پوشیدہ ہے۔ اقبال کے یہاں تخلیقی فنی توانائی زندگی اور فن دونوں میں مسرت اور بصیرت کا حقیقی سرچشمہ ہے بلکہ یہ کہنا درست ہوگا کہ اس کے نزدیک تخلیقی توانائی بجلے خود حسین و جمیل ہے۔ حافظ کے یہاں یہ توانائی باطنی آزادی کا اظہار ہے جس کا خاصہ جذبِ مستی ہے۔ دونوں کے یہاں جوشِ بیان اور گرمی اور حرارت موجود ہے۔ ہر بڑا فن کار یکتا ہے لیکن یکتائی کا یہ مطلب نہیں کہ وہ دنیا سے بے تعلق ہے۔ حافظ کی دروں بینی تو غیر مشتبہ ہے لیکن اقبال بھی باوجود جلوت و اجتماع کا شیدائی ہونے کے تسلیم کرتا ہے کہ عشق کی فطرت میں انجمن آرائی کے ساتھ ساتھ خلوت گزینی بھی ہے:

مخلوت انجمن آفریں کہ فطرت عشق

یکے شناس و تماشا پسند بسیاری است

اقبال نے اپنے روحانی سفر میں مولانا روم کو اپنا مُرشد اور رہبر بنایا۔ دہاں مولانا روم اور دوسرے شعراء متعویفین مثلاً سنائی، عطار، عراقی اور سعدی اپنے تصورات میں ایک دوسرے سے بہت زیادہ مختلف نہیں ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ مولانا روم کے یہاں جس قدر متحرک خیالات ہیں، دوسروں کے یہاں نہیں۔ اس لیے اقبال نے اپنی ذات میں مولانا کا پر تو دیکھا اور ان کی رہبری میں عالمِ علوی کی سیر کی۔ اس کا خیال تھا کہ مولانا نے اپنے زمانے میں

شاعری کے ذریعے ملت کی جو خدمت کی اسی طرح وہ بھی اپنے ہم عصروں میں زندگی کی نئی تڑپ پیدا کرے گا جسے وہ عشق کہتا ہے :

چورومی در حرم دادم اذایاں من

از و آموختم اسرار جہاں من

بدور فتنہ عصر کسں او

بدور فتنہ عصر رواں من

اس کے نزدیک انسانی مقاصد کی لگن بھی عشق ہے، تغیر و انقلاب کی خواہش بھی عشق ہے، تہذیب نفس کی تخلیقی استعداد بھی عشق ہے۔ اس نے مولانا روم کی طرح عشق کو عقل جزوی کا مد مقابل بنا دیا اور اس کی فضیلت اور برتری طرح طرح سے ثابت کی۔ اگرچہ اقبال کے عشق کے تصور میں جذبے کو بڑا دخل ہے لیکن وہ سب کچھ نہیں جیسا کہ حافظہ کے یہاں ہے۔ یہ حقیقت تسلیم کرنی چاہیے کہ اجتماعی اور اخلاقی زندگی کی اساس تاریخ اور تعقل میں پوشیدہ ہے۔ جو فن اجتماعی مقصدیت پر مبنی ہوگا ضرور ہے کہ وہ تاریخ سے اپنا خام مواد لے اور اس کی ایسی ترجمانی کرے جس میں جذبہ تعقل سے اور تعقل جذبے سے اپنی غذا حاصل کرے۔ چونکہ سکون اور توازن کے بجائے اجتماعی حالت کو بدلنے کے لیے انقلاب اور حرکت کی ضرورت ہے اس لیے تحنیل کو جذبے کی مدد درکار ہے۔ پھر جب اجتماعی حرکت کے لیے منزل مقرر کرنی ہے تو اس کا نظام عمل تعقل کا محتاج ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ اقبال چلے کتنا ہی اپنے کو عقل کا مخالف کہے، اس کا عشق تعقل کے بغیر ایک قدم آگے نہیں بڑھ سکتا۔ تعقل ہی کے ذریعے اشیا اور واقعات تصورات کے سانچوں میں ڈھلتے ہیں اور تاریخ بامنی بنتی ہے۔ اقبال نے اپنے جذبے اور تعقل کو تابناک بنانے کے لیے جمالیاتی کیف پیدا کیا تاکہ کلام کی تاثیر میں اضافہ ہو۔

بایں ہمہ اس کا عشق کا تصور خاص اس کا ہے جو عاقلہ کے تصور سے مختلف ہے۔ اس اختلاف کے باوجود بعض عناصر دونوں میں مشترک ہیں۔

اقبال کے شروع کے کلام میں مجاز کی دل بستگی کو عاشقانہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ اس کی جوانی دیوانی تھی۔ قدرت نے صحت مند جسم میں حساس دل رکھ دیا تھا۔ اس نے مجازی عشق کا اظہار اپنی ان غزلوں میں کیا ہے جو داغ کے رنگ میں ہیں :

نہ آتے ہیں اس میں تکرار کیا تھی	مگر وعدہ کرتے ہوئے عار کیا تھی
تمہارے پیامی نے سب راز کھولا	خطا اس میں بندے کی سرکار کیا تھی
بھری بزم میں اپنے عاشق کو تارا	تری آنکھ مستی میں ہشیار کیا تھی
تا تل تو تھا ان کو آنے میں قاصد	مگر یہ بتا طرز انکار کیا تھی
کہیں ذکر رہتا ہے اقبال تیرا	فسوں تھا کوئی تیری گفتار کیا تھی

ترے عشق کی انتہا چاہتا ہوں	مری سادگی دیکھ کیا چاہتا ہوں
ستم ہو کہ ہو وعدہ بے حجابی	کوئی بات صبر آزما چاہتا ہوں
بھری بزم میں راز کی بات کہہ دی	بڑا بے ادب ہوں سزا چاہتا ہوں

موتی سمجھ کے شاہن کریم نے پٹن لیے قطرے جو تھے مرے عرقِ انفعال کے
یورپ کے قیام کے دوران میں مجازی عشق کو اظہار کا پورا موقع ملا۔
اس وقت اس کی عمر ۳۰ سال کے لگ بھگ تھی۔ صحت مند جسم میں جوانی
کا خون موجزن تھا۔ ادھر لسانی حسن کی اتنی بہتات تھی کہ اقبال تو غیر
شاعر تھے، بے حس سے بے حس انسان بھی اس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں
رہ سکتا۔ ہر طرف حسن کی دھوت نظر اور پیراس پر طرہ دہاں کی معاشرتی
آزادی۔ نہ نظر بازی کوئی عیب، نہ حسن کو اپنی نمائش اور جلوہ افروزی

میں کوئی عار۔ اقبال فلسفی عاشق تھا :

ز شعر و کلمہ اقبال میتواں دریافت

کہ درس فلسفہ میداد و عاشقی در زید

اقبال نے حقیقتاً حسن پر ایک نظم لکھی جو اس کی نہایت کامیاب نظموں میں ہے۔ اس کا عنوان ہے ”حسن و عشق“۔ نظم کے آخر میں وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ بغیر حسن کی کوشش سازی کے عشق اپنے کمال کو نہیں پہنچتا۔ بعد میں اقبال کے عشق کے تصور میں بنیادی تبدیلی پیدا ہوئی اور آہستہ آہستہ اس کا عشق مجازی حسن سے بے نیاز ہو گیا۔ اس نظم میں غالباً کوئی خاص محبوب اس کے پیش نظر ہے جو اس فنی تخلیق کا محرک بنا۔ اقبال کی ایک خاص خصوصیت یہ ہے کہ اپنے جذبے کی غفلت اور اصلیت ظاہر کرنے کے لیے فطرت کی منظر نگاری کرتا ہے۔ اس کی شروع کی غزلوں میں جن کی مثال اوپر دی گئی، معشوق موہوم سا ہے۔ اس کے برعکس ”حسن و عشق“ میں واقفیت اور جذبہ ہم آغوش ہیں۔ اپنی غریب الوطنی کی طرف بھی اشارہ ہے کہ اس حالت میں محبوب کی ذات میں بڑی دل بستگی کا سامان ہے۔ چنانچہ کہتا ہے کہ میری شام غربت میں تو شفق کے مثل ہے۔ جذبے کے بیان میں تھوڑا بہت مبالغہ تو آہی جاتا ہے۔ چنانچہ اپنا او محبوب کا مقابلہ کیا ہے کہ تو محفل ہے تو میں ہنگامہ محفل ہوں۔ میں عشق کا حاصل ہوں، تو حسن کی برق ہے۔ اس دعوے میں یہ پوشیدہ ہے کہ تیری برق حسن میرے خرمین عشق کو جلا کر خاک کر دے گی۔ اقبال کی خودی سے کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے محبوب کے قدموں پر اپنا سر نیاز رکھ دیا ہو۔ چند سال بعد یہ خودی مجازی معشوقوں کو ایک لمحے کے لیے بھی خاطر میں نہیں لائے گی۔ نظم میں اپنی ذات کو محبوب سے جو تشبیہیں دی ہیں، ان میں بھی عاشق کی مکمل سپردگی اور افادگی نمایاں ہے۔ معشوق کو خطاب کیا ہے کہ تو اگر صبح ہے تو میرے آنسو اس صبح کی شبنم ہیں۔ پھر آخوی بند ہے کہ میرے باغ سخن

کے لیے تو باد بہار ہے۔ تیزی محبت کے باعث میری تخلیقی صلاحیتیں سوتے سے جاگ اٹھیں اور بے قرار تخیل میں قرار کی صورت پیدا ہوئی۔ نظم کا آخری مصرعہ ہے ”قافلہ ہو گیا آسودہ منزل میرا“۔ اس سے ظاہر ہوتا ہے کہ ان اشعار میں جس خاتون کو مخاطب کیا ہے اس کی بدولت شاعر کی جذباتی نا آسودگی دور ہو گئی۔ اس کا امکان ہے کہ اس نظم کی مخاطب کوئی یورپین خاتون ہوں :

جس طرح ڈوبتی ہے کشتی سین قر نور خورشید کے طوفان میں ہنگام سحر
جیسے ہو جاتا ہے گم نور کا لے کر آنچل چاندنی رات میں جہاب کا ہرنگ گول
جلوہ طور میں جیسے ید بیضی کلیم موجب نکہت گلزار میں غنچے کی شیم
ہے ترے سیل محبت میں یونہی دل میرا

تو جو محفل ہے تو ہنگامہ محفل ہوں میں حسن کی برق ہے تو عاشق کا مائل ہوں میں
تو سحر ہے، تو مرے اشک ہیں شبنم تیری شام غربت ہوں اگر میں تو شفق تو میری
میرے دل میں تری زلفوں کی پریشانی ہے تری تصویر سے پیدا مری حیرانی ہے
حسن کامل ہے ترا عشق ہے کامل میرا

ہے مرے بلبل سخن کے لیے تو باد بہار میرے بیتاب تخیل کو دیا تو نے قرار
جب سے آباد ترا عشق ہوا سینے میں نئے جوہر ہوئے پیدا مرے آئینے میں
حسن سے عشق کی فطرت کو ہے تحریک کمال تجھ سے سرسبز ہوئے میری امیدوں کے نہال

قافلہ ہو گیا آسودہ منزل میرا

ہمارے غزل گو شاعروں کے روایتی عشق میں معشوق بے وفا اور ہرجائی ہوتا ہے۔ اقبال نے اس کے برعکس اپنے کو عاشق ہرجائی کہا ہے کیوں کہ اس کا مجازی عشق بھونرے کی طرح مختلف پھولوں کا رس چوسنے ہی کو اپنی آزادی کا طرہ امتیاز سمجھتا ہے۔ غالباً مرزا غالب کی طرح اس کا بھی یہ خیال تھا کہ عالم مجاز میں شہد کی مکھی بننے سے مصری کی مکھی بننا بہتر ہے۔ اس کا پیمانہ وفا حسن سے تو مضبوط تھا لیکن حسدوں سے نہیں۔ اس

نے بڑی صاف گوئی سے اس کا اعتراف کیا ہے کہ ہر لحظہ میرا مقصود نظر نیا اور تازہ حسین ہے کیوں کہ میرے سوز و ساز جستجو کا یہی اقتضا ہے۔ پھر اپنی اس تلوں کی روش کو حتی بجانب ثابت کرنے کے لیے کہا کہ عاشق کی نام نہاد وفا، افلاسِ تمحیل کو ظاہر کرتی ہے۔ اس کی عاشقانہ فطرت کا تو یہ تقاضا ہونا چاہیے کہ ہر دم ایک نیا معشر بنا ہوتا رہے۔ نظم کا عنوان ہے "عاشق ہر جانی":

(۱)

ہے عجب مجموعہ افساد اے اقبال تو رونق ہنگامہ غفل بھی ہے، تنہا بھی ہے
تیرے ہنگاموں سے اے دیوانہ رنگیں نوا زینت گلشن بھی ہے آرایش صحرا بھی ہے
میں شغل سے میں پیشانی ہے تیری بکریز کچھ ترے مسلک میں رنگِ شربینا بھی ہے
حسنِ نسوانی ہے بجلی تیری فطرت کے لیے پھر عجب یہ ہے کہ تیرا عشق بے پروا بھی ہے
ہے سینوں میں وفا آشنا تیرا خطاب اے تلوں کش! تو مشہور بھی رسوا بھی ہے
لے کے آئیے جہاں میں عادت سیاب تو تیری بیتابی کے صدقے ہے عجب بیتاب تو

(۲)

دل نہیں شاعر کا، ہے کیفیتوں کا رستخیز کیا تبرجہ کو درونِ سینہ کیا رکھتا ہوں میں
آرزو ہر کیفیت میں اک نئے جلوے کی ہے مضطرب ہوں دل سکونِ انشا رکھتا ہوں میں
گو حسین تازہ ہے ہر لحظہ مقصودِ نظر حسنِ مضبوط بیان وفا رکھتا ہوں میں
بے نیازی سے ہے پیدا میری فطرت کا نیاز سوز و ساز جستجو مثل صبا رکھتا ہوں میں
زندگی الفت کی دردِ انجاسیوں سے مری عشق کو آزاد دستورِ وفا رکھتا ہوں میں
سچا اگر پوچھے تو افلاسِ تمحیل ہے وفا دل میں ہر دم اک نیا معشر بنا رکھتا ہوں میں
اقبال نے اپنی نظم "سیحی" میں کہا ہے کہ کائنات ہستی کے ذرے ذرے

میں حسنِ ازل آشکارا ہے۔ خورشید میں، قمر میں، ستاروں کی انجمن میں، ہر جگہ وہ جلوہ افکن ہے۔ صوفی دل کے ظلمت کدے میں اور شاعر قدرت کے ہاتھ میں اسی کا جلوہ دیکھتا ہے۔ صحرا کے سکوت میں، چمن کے ہنگامے میں،

پھولوں کے پیر بن اور شبنم کے موتیوں میں سب کہیں اسی کے جمال کا ظہور ہے۔ پھر آخر میں کہتا ہے کہ اگرچہ حق تعالا کا حسن و جمال کائنات ہستی کی ہر شے میں نمایاں ہے لیکن اسے سلیمی! مجھے تیری آنکھوں میں حسنِ ازل کا کمال نظر آتا ہے۔ اس نظم میں یہ پوشیدہ ہے کہ فطرت کے حسن کی رنگارنگی اگرچہ اپنے اندر کشش رکھتی ہے لیکن انسانی حسن کے سامنے وہ ایسے ہے۔ اقبال نے مغربی شاعروں کی تقلید میں اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں منظر نگاری کی اور جمالِ فطرت کو سراہا اور بعض جگہ اپنی نغموں میں فطرت کا پس منظر جذبے کی اہمیت کو نمایاں کرنے کے لیے پیش کیا۔ اردو شاعری میں یہ پہلا کامیاب تجربہ تھا۔ لیکن اس نے انسانی حسن کے مقابلے میں فطرت کے حسن و جمال کو ثانوی حیثیت دی۔ چنانچہ ”سلیمی“ میں بھی یہ خیال اس کے پیش نظر ہے جس کا اظہار نظم کے آخری شعر میں کیا ہے :

ہر شے میں ہے نمایاں یوں تو جمال اس کا

آنکھوں میں ہے سلیمی! تیری کمال اس کا

ایک نظم کا عنوان ہے ”۔۔۔۔۔ کی گود میں بٹی دیکھ کر“۔ کس کی گود میں؟ یہ ہمیں معلوم نہیں اس کی تحقیق غیر اہم اور غیر ضروری ہے۔ شاعر کی نظر بٹی پر سے اچھٹی ہوئی محبوبہ کے سینے کے پھول پر جا کر ٹھہر جاتی ہے۔ اس کے بعد حسن و عشق کے اسرار و رموز کے انکشاف کی کوشش کی ہے۔ آخر میں یہ نتیجہ نکالا ہے کہ عشق صرف انسان ہی کے لیے مخصوص نہیں بلکہ ہر ذرے میں اس کی لگن موجود ہے۔ کہیں یہ سلمانِ مسرت ہے اور کہیں سازِ غم :

تجھ کو دزدیدہ نگاہی یہ سکا دی کس نے؟ رز آغازِ محبت کی بتا دی کس نے؟
دیکھتی ہے کہیں ان کو، کہیں شرماتی ہے کہیں اٹھتی ہے، کہیں لیٹ کے سو جاتی ہے
مارتی ہے انھیں پونہچوں سے عجب ناز ہے یہ! چڑھ ہے یا غصہ ہے؟ یا پیار کا انداز ہے یہ

شوخی تو ہوگی تو گودی سے اتاریں گے تجھے
 بگر گیا ہر سول جو سینے کا تو ماریں گے تجھے
 کیا تجسس ہے تجھے؟ کس کی تمنائی ہے؟
 آدہ کیا تو بھی اسی چیز کی سودائی ہے؟
 خاص انسان سے کچھ حسن کا احساس نہیں
 صورت دل ہے یہ ہر چیز کے باطن میں کہیں
 شیشہ دہر میں مانند مئے ناب ہے عشق
 روبرو خورشید ہے، خونِ رگ ہناب ہے عشق
 دل ہرزہ میں پوشیدہ کسک ہے اس کی
 نوریہ وہ ہے کہ ہر شے میں جھلک ہے اس کی
 کہیں سامانِ مرثیہ، کہیں سازِ غم ہے
 کہیں گوہر ہے، کہیں اشک، کہیں شبنم ہے

اقبال کی نظم ”محبت“ بھی اس کی اعلیٰ تخلیق ہے۔ اس میں شخصی محبت
 کا ذکر نہیں بلکہ محبت کی ماہیت بیان کی ہے۔ اس نظم میں اس نے کائنات
 کی اس ابتدائی حالت کا نقشہ کھینچا ہے جب کہ آسمان کے تارے گردش کی
 لذت سے اور عروسِ شب کی زلفیں ہیچ و خم سے نا آشنا تھیں۔ بالآخر ذروں
 میں جنبش پیدا ہوئی اور وہ اپنے اپنے ہم سے گلے ملنے لگے۔ عالم بالا کے
 عیسائی کی کہانی بیان کی ہے کہ کس طرح اس نے بجلی سے تڑپ، حور سے
 پاکیزہ کی، اسحاق ابن مریم کے نفسِ گرم سے حرارت اور ربوبیت سے ذرا سی شائستگی
 پر بازی مستعار لے کر ایک حرکت تیار کیا جس کا نام محبت رکھا۔ یہ مرکب
 اس وقت بنا جب کہ کیمیاگر نے آبِ حیوان میں مختلف عناصر کو گھول کر انہیں
 ابدیت عطا کر دی۔ خلاصہ یہ کہ محبت، ہی ایسی چیز ہے جو لافانی اور ابدی ہے:
 عروسِ شب کی زلفیں تیں ابھی نا آشنا تھیں ستارے آسمان کے پہلے نہ تھے لذت ہم سے

قمر اپنے لباسوں میں بیگانہ سا لگتا تھا
 نہ تھا واقعت ابھی گردش کے آئینِ مسلم سے
 کمالِ نظم ہستی کی بھی تھی ابتداء گویا
 ہویدا تھی نئی کی غمتا چشمِ خاتم سے
 سنا ہے عالم بالاپہ کوئی کیا کر تھا
 صفا تھی جس کی خاک پا میں بڑھ کر ساغرِ جم سے
 لکھا تھا عرش کے پائے پہ اک اکیر کا نسخہ
 پھیلتے تھے فرشتے جس کو چشمِ روح آدم سے
 لگا ہیں تاک میں رہتی تھیں لیکن کیا کر کی
 وہ اس نسخے کو بڑھ کر جانتا تھا اسمِ اعظم سے
 بڑھا تسبیحِ خوانی کے بہانے عرش کی جانب
 تمناے ولی آثر ہوائی سعیِ پیہم سے
 پھر یا فکر اجزا نے اس میدانِ امکان میں
 پیسے گی کیا کوئی ستے بارگاہِ حق کے محرم سے
 ترتیبِ بجلی سے پائی حور سے پاکیزگی پائی
 حرارتِ لی نفسِ بے مسرۃ ابنِ مریم سے
 ذرا سی پھر ربوبیت سے شانِ بے نیازی لی
 ملک سے عاجزی، افتادگی تقدیرِ شبنم سے
 پھر ان اجزا کو گھولنا پتھرِ حیا کے پانی میں
 مکتب نے نعت نام پایا عرشِ اعظم سے
 ہوئی جنبشِ عیاں ذروں نے طغفِ خوابِ چھوڑا
 گلے ملنے لگے اٹھ اٹھ کے اپنے اپنے ہدم سے

خوام ناز پایا آفتابوں نے ستاروں نے چنگِ فنوں نے پائی داغِ پائے لالہ زاروں نے

اقبال نے اپنی نظم ”درِ عشق“ میں جو خیالات پیش کیے ہیں ان سے معلوم ہوتا ہے کہ اس کے تصورِ عشق میں بالیدگی اور تبدیلی پیدا ہونی شروع ہو گئی تھی۔ اب وہ مجاز سے مادرا ہونے کی کوشش کر رہا ہے۔ اس نظم میں عقل اور عشق کا مقابلہ بھی ہے جو بعد میں اس کا خاص موضوع بن گیا:

اے درِ عشق! ہے گہر آبدار تو ناخبروں میں دیکھ نہ ہو آشکار تو
پہاں تم نقاب تری جودہ کاہ ہے ظاہر پست عقل تو کی نگاہ ہے
پہاں درون سینہ کہیں رز ہو ترا شک جگر گزار نہ غماز ہو ترا
گویا بن شاعر نگیں بیاں نہ ہو آواز نے میں شکوہ فرقت نہاں نہ ہو
مافل ہے تجھ سے حیرت علم آفریدہ دیکھ جویا نہیں تری نگہ نار سیدہ دیکھ
رہنے دے جستجو میں خیال بلند کو حیرت میں چھوڑ دیدہ حکمت پسند کو
عشق ازل کے نسخہ دیرینہ کی تمہید ہے یعنی اسی سے حیات کا ارتقا
اس میں آیا اور زندگی کا مقصود و منتہا بھی یہی ہے۔ اسی سے زندگی موت پر فتح پاتی ہے :

ہے ازل کے نسخہ دیرینہ کی تمہید عشق
عقل انسانی ہے فانی ازندہ جاوید عشق

اقبال کی بیک نظم کا عنوان ”حقیقت حسن“ ہے۔ اس میں بڑی خوبی سے جمالیات کے تجریدی تصورات کو ہمیتی جاگتی شکل میں پیش کیا ہے۔ اس میں گہرائی اور روانی دونوں موجود ہیں۔ اس میں افکار و تصورات محسوس استعارے بن گئے ہیں جن کی ثمرت اور معنی آفرینی قابلِ داد ہے۔ محاسن نقلی و معنوی کے اعتبار سے یہ اقبال کی مکمل نظموں میں ہے۔ اس کا انداز بیان مکالمے کا ہے۔ ماقظہ کی طرح اقبال بھی مکالمے کے ڈرامائی عنصر سے حسن بیان اور اثر آفرینی کا خاص پہلو نکال لیتا ہے :

خدا سے حسن نے اک روز یہ سوال کیا جہاں میں کیوں نہ مجھے تو بنے لازوال کیا

ملا جواب کہ تصویر خانہ ہے دنیا شبِ درازِ عدم کا فسانہ ہے دنیا
 ہوئی ہے رنگِ تیر سے جب نمود اس کی وہی جیس ہے حقیقت: وال ہے جس کی
 کہیں قریب تھا یہ گفتگو کرنے سنی فلک پہ عام ہوئی اخترِ سحر نے سنی
 سحر نے تارے سے سن کر سناںِ شبنم کو فلک کی بات بتادی زمیں کے محرم کو
 بھر آئے پھول کے آنسو پیامِ شبنم سے کلی کا تنہا سا دل خون ہو گیا غم سے
 چمن سے روتا ہوا موسمِ بہار گیا شبابِ سیر کو آیا تھا سو گوار گیا

آخری مصرعہ "شبابِ سیر کو آیا تھا سو گوار گیا" نہایت بلیغ اور معنی خیز ہے۔ اس سے یہ بتلانا مقصود ہے کہ ساری کائنات ہستی تغیر پذیر ہے۔ حسن و شباب بھی اس سے مستثنا نہیں ہیں۔ اقبال کے نزدیک حسن تو فنا پذیر ہے لیکن عشق کو کبھی زوال نہیں۔ یہ زندگی اور کائنات کا ابدی جوہر ہے۔ اقبال کے نزدیک انسان کی وجہ تخلیق عشق ہے۔ اسی نے ہمت و بود کے گرداب سے زندگی کو باہر کھینچ نکالا اس واسطے کہ خالق کائنات کی یہی مرضی تھی۔ انسان کے لیے یہ مقام رضا ہے۔ اس کا یہ مقدّر تھا کہ اس کے سینے میں دل کا تنہا سا شرارہ ہو جو تمام عالم میں آگ لگا دے۔ اسی دل کی بدولت اسے آزمائشوں میں مبتلا کیا گیا:

بروں کشید ز سپاکِ ست و بود مرا چہ عقدہ ہاک مقامِ رضا کشود مرا
 پتیرِ عشق و دریں کشتِ تابِ سامانی ہزار دانہ فرو کرد تا درود مرا
 ندانم ایں کہ نگاہش چہ دید در خاکم نفسِ نفسِ بعیارِ زمانہ سود مرا
 جہانی از خس و خاشاکِ دریاں انداخت شرارہٴ دلی داد و آزمود مرا

مرد و انجم کو ذاتِ باری سے شکایت ہے کہ ان کے ہوتے ہوئے اس نے اپنے تابناک شر سے انسان کی خاک کو نواتا۔ انسان ضمیرِ الہی میں دہِ مکنون کے جہل تھا۔ حق تعالیٰ نے خود غائی کے جوش میں انسانی وجود کے موتی کو کنارے پر پھینک دیا۔ اقبال کو انسانی وجود کے لیے موتی کی تشبیہ بہت پسند ہے۔

اس کے کلام میں اس کا بار بار ذکر آتا ہے۔ بات یہ ہے کہ موتی اپنی چمک اور اپنی انفرادیت کو موجوں کے تھپیڑوں میں قائم رکھتا ہے۔ وہ قطرہ نہیں کہ اپنے وجود کو دریا میں گم کر دے۔ اسی لیے وہ اقبال کو عزیز ہے :

ضمیرِ آسیدم تو بجوش خود نمائی بکنارہ برنگندی دُرِ آبدار خود را
وہ داغِم از تو دارِ نگہِ شنیدہ باشی کہ بخاک تیرہ مازدہ شرار خود را
بحولی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ شروع میں اقبال کا انسانی عشق کا تصور

خالص مجازی تھا، اس میں کسی اور جذبے کی آمیزش نہیں تھی۔ لیکن اس کی شدت جوانی کے چند سالوں میں رہی۔ یورپ سے واپسی کے بعد اس کا مجازی عشق اجتماعی اور اخلاقی مقاصد کا عشق بن گیا۔ دونوں حالتوں میں اس میں جذبے سے زیادہ فکر و تعقل نمایاں ہے۔ چونکہ اس کا تعمیل قوی تھا، اس لیے اس نے جذبے کی کمی کو بڑی حد تک پورا کر دیا۔ اس نے اپنے مقاصد اور اپنی فکر پر شعوری طور پر جذبہ طاری کیا تاکہ اس کے کلام کی اثر آفرینی میں اضافہ ہو۔ اقبال کا جذبہ حافظ کے جذبے کے برعکس بڑی حد تک شعوری ہے۔ اس کی عشق اور عقل کی اختلافی بحث بھی ٹھیلی ہے۔ اس کے برعکس یہی بحث مولانا روم اور حافظ کے یہاں خالص جذباتی ہے۔ اس سے اقبال کی فنی اور شاعرانہ عظمت میں کوئی فرق نہیں آتا۔ اسے جن مسائل سے واسطہ تھا وہ بیسویں صدی کے عقلی اور صنعتی دور کی تہذیب سے تعلق رکھتے تھے۔ اس لیے اس نے اپنی تخلیق میں فکر و جذبہ کی آمیزش کا جو طریقہ اختیار کیا وہی مقتضائے حال کے عین مطابق تھا۔

اگر مولانا روم اور حافظ بیسویں صدی میں ہوتے تو وہ بھی وہی کرتے جو اقبال نے کیا۔ انھیں بھی دروں بینی میں بروں بینی کی آمیزش کرنی پڑتی اور تعقل اور جذبے کو ایک دوسرے سے قریب لانا پڑتا۔ اقبال کے یہاں جب مجازی عشق، مقاصد کا عشق بن گیا تو اس نے حقیقت کا رنگ اختیار کر لیا۔ اجتماعی مقاصد کے علاوہ کہیں کہیں اقبال کے یہاں الوہی عشق کی جھلکیاں بھی نظر آتی ہیں جو

اس کی مقصدیت سے نمایاں طور پر علاحدہ ہیں۔ لیکن مجموعی طور پر اس کا عشق کا تصور دنیاوی مقاصدِ آفرینی سے وابستہ ہے جسے اس کا مجاز کہنا چاہیے۔ اس میں علم اور جذبہ و تخیل کا مرکب بنانے کی کوشش کی ہے جو بڑی مدت تک کامیاب ہے۔ اس کی کامیابی کا اندازہ اس کی تاثیر سے ہوتا ہے۔

اقبال ہمارے نہایت کامیاب نظم نگاروں میں ہے۔ اس نے حالی کی روایات کو ترقی دی۔ خاص کر اس کی فطرت نگاری جسے وہ کبھی پس منظر کے طور پر پیش کرتا ہے اور کبھی فی نفسہ وہ اس کا فنی مقصود ہوتا ہے۔ یہ اردو میں مکمل شکل میں پہلی مرتبہ نظر آتی ہے۔ مغربی ادب کی تقلید میں آزاد، حالی اور اسماعیل میرٹھی کی نظموں سے اردو والے اس سے روشناس ہو چکے تھے۔ لیکن اقبال کو انگریزی اور جرمن ادب سے استفادے کا موقع ملا جو اس سے قبل کے شاعروں کو نہیں ملا تھا۔ اس لیے اس نے فطرت نگاری کو اپنی فنی تخلیق میں خاص مقام دیا۔ حسنِ مجازی کی تحسین و تاثیر کے متعلق جو نظمیں اوپر پیش کی گئیں، ان کا فنی معیار بلند ہے۔ ان میں رومانیت اور

واقعیت دونوں پہلو بہ پہلو موجود ہیں۔ بیانیہ ہونے کے باوجود وہ تخیل و جذبہ کی کیمیاگری سے تابناک ہیں۔ ان کے تسلسل اور پھیلاؤ میں اتنا دینے والی میکالمی یکسانیت نہیں۔ اکثر اوقات ان کا موضوع بڑی چابکدستی اور توازن سے پوری نظم پر محیط ہے۔ تخیل کی پرواز اور ہیئت و اسلوب میں کوئی کورس نہیں۔ اس کے تجربے اور قلبی واردات کہیں بھی اصلیت سے ہٹتی ہوئی نہیں سمجھ سکتے۔ اقبال نے اپنے مجازی عشق کی نسبت ساف گئی اور سچائی سے کام لیا۔ ”بانگ درا“ کے شائع ہونے کے وقت اگرچہ اس کا مجاز کا تصور مقصدیت کی برگزیدگی میں بدل چکا تھا لیکن اس کے باوجود اس نے اپنی پرانی عشقیہ نظموں کو جوں کا توں رہنے دیا۔ اس سے ہمیں اس کے فکر و فن کی ارتقائی منزلوں کا علم ہوتا ہے جو حافظہ کے یہاں ممکن نہیں۔

اقبال کے یہاں مجاز مقصدیت کی حقیقت میں بدل گیا لیکن حافظ کے یہاں شروع سے آخر تک مجاز اور الوہی حقیقت پہلو بہ پہلو موجود رہے۔

اقبال کی فارسی غزلوں میں بھی مقصدیت کے پہلو بہ پہلو مجاز کی بھلیکیاں نظر آتی ہیں۔ سنجیدگی اور متانت کو شوخی اور رنگیں نوائی کے ساتھ شیر و شکر کیا ہے۔ بعض جگہ لب و لہجہ کا شخصی انداز بھی ملتا ہے۔ مثلاً محبوب کی سادہ نوبی اور بے خبری کو اس طرح بیان کیا ہے کہ وہ بڑی معصومیت سے اپنے عاشق کے بالین پر بیٹھا علاج کی تدبیریں بتلاتا ہے۔ اسے تجاہل عارفانہ کہیے یا بھولاپن کہ اسے یہ احساس نہیں کہ عاشق کے تمام دکھ تو اسی کے تغافل کا نتیجہ ہیں۔ عشق کے درد مند کی دوا تو محبوب کا التفات ہے :

دگر ز سادہ دیہامی یار نتواں گفت

نشستہ بر سر بالین من ز درماں گفت

بھر اسی غزل میں ہے کہ معشوق پہلے تو دیدہ و دانستہ اپنے عاشق کو پہچانتا نہیں لیکن جب پہچان لیتا ہے تو اپنے عتاب زیر لیبی کو ظاہر کرنے کو کہتا ہے کہ یہ کم بخت کیوں میرے پیچھے پڑ گیا ہے ؟ کیا اچھا ہو کہ یہ اسی طرح تباہ حال رہے ! اس کے بغیر وہ اپنی حرکتوں سے باز نہیں آئے گا۔ عاشق کہتا ہے کہ میں اس کی اس ادا پر اپنے کو تباہ و برباد ہی رکھوں گا :

خواب لذت آنم کہ چوں شناخت مرا

عتاب زیر لیبی کرد و فائدہ دیراں گفت

پھر کہتا ہے کہ میری شوریدہ بیانی کی اصلی وجہ یہ ہے کہ میں نے محبوب کے زلف و گیسو کو اپنی گفتگو کا موضوع بنایا۔ جب زلف و گیسو پریشان ہیں تو ان کے ذکر میں بھی پریشان خیالی پیدا ہونا لازمی ہے۔ اگر ایسا نہ ہو تو یہ معمول کے خلاف ہوگا :

اگر سخن ہم شوریدہ گفتہ ام چہ عجب کہ ہر کہ گفت و گیسوی او پریشان گفت

مجازی عشق کی وارداتوں اور اپنی رند مشربی کا "زبورِ عجم" میں ذکر کیا ہے،
رمز و لہما کی زبان میں نہیں بلکہ صاف صاف۔ ایسا محسوس ہوتا جیسے وہ اپنی
بیعت ہوئی عاشقانہ زندگی کی یادوں سے لطف اندوز ہو رہا ہو :

یاد ایامی کہ خوردم بادہ با پتنگ و نی

جام می در دست من، مینای می در دستوی

اس غزل کے ایک دوسرے شعر میں ایسا پیرایہ بیان اختیار کیا ہے
کہ مجاز اور حقیقت دونوں کی تعبیر و توجیہ ہو سکتی ہے :

بی توجان من چو آں سازی کہ تارش در گسست

در حضور از سینہ من نغمہ خیزد پنی بہ پنی

مندرجہ ذیل دونوں غزلوں کا لہجہ خالص مجازی ہے۔ اپنی محبت کے

لیے فطرت سے پس منظر کا کام لیا ہے :

ہوای فرو دیں در گلستاں مینانہ میسازد لہوا ز فنجہ میریزد از گل پیمانہ میسازد

محبت چوں تمام افتد رقابت از میان خیزد بہ طوف شعلہ پروانہ با پردانہ میسازد

بساز زندگی موزی، بسوز زندگی سازی چہ بیدردانہ میسوزد، چہ بیتابانہ میسازد

ایں نکتہ را شناسد آں دل کہ درد مند است من گرچہ تو بہ گفتم نشکستہ ام سبورا

گفتی مجھ و صالم بالاتر از خیالم عذر نو آفریدی اشک بہانہ جو را

رمزیات جوئی؟ جز در تیش نیابی در قلم آرمیدن تنگ است آہ جو را

مقصدیت کے ساتھ بعض اشعار میں حقیقت کا رنگ نمایاں ہے۔

کہیں حقیقت اور مجاز ایک دوسرے کے ساتھ آنکھ بھولی کیلئے نظر آتے

ہیں۔ مقصدیت بھی وہیں کھڑی آس پاس تماشا دیکھنے میں مصروف ہے۔ مجاز

اور حقیقت اور مقصدیت کی یہ لطیف آمیزش اقبال ہی کا حصہ ہے۔ اس سے

اس کی فنی برگزیدگی میں کوئی کمی نہیں آئی بلکہ اس میں اور اضافہ ہو گیا۔ اس

سے اس کے جذبہ و تخیل میں اور زیادہ تابناکی اور ہلکار پیدا ہو گیا۔ اقبال کے

اسلوب سے فنی اور جذباتی صداقت کا بھی اندازہ ہوتا ہے :
 بہ تو حسن تو می افتد بروں مانند رنگ صورتی پرده از دیوار مینا ساختی
 صبر جہاں میروید از کشت خیال مایوش یک جهان و آں ہم از خون تمنا ساختی

نقش در گرازدہ آرم پختہ تر بیار لبت خاک ساقین می نسزد ندای را

و طلبش دل تمید، دیر و حرم آفرید مایہ تمنای او، او بہ تمنای ماست

بخلوتے کہ سخن میشود حجاب آں جا حدیث دل بزبان نکتہ میگویم
 چو موج ساز وجودم ز سیل پیرو است گماں مبر کہ دریں بحر سائے جویم
 میان من و او ربط دیده و نظر است کہ در نہایت دوری ہمیشہ براویم
 کشید نقش جہانی بہ پردہ چشم زدست شعبہ بازی اسیر جادویم
 درون گنبد در بستہ اش نگنجد م من آسمان کہن را چو قار بہ پہلویم

شب من سحر نمودی کہ بطلعت آفتابی تو بطلعت آفتابی سزد ایں کہ بی حجابی
 غم عشق و لذت او اثر دوگونہ دارد گہی سوز و درد مندی گہی مستی و خرابی
 ز حکایت دل من تو بگو کہ خوب دانی دل من کجا کہ او را بکنار من نیابی

عشق اگر فرماں دہد از جان شیریں ہم گذر عشق مجبور است و مقصود است جان مقصودنی

۱۵ اس شعر میں اقبال نے بیدل سے استفادہ کیا ہے۔ بیدل کا شعر ہے :

دل اگر میداشت وسعت بی نشان بود ایر چمن
 رنگ می بیر و دل نشست از بسکہ مینا تنگ بود

مسجد و میخانہ و دیر و کلیسا و کنشت
مدرسوں از بہر دل بستند و دل خوشنود فی
پیش من آئی! دم سردی دل گرمی بیار
جنش اندر تست اندر نعمہ داؤد فی

عقل فسوں پیشہ بے چارے عشق کے مقابلے میں اپنا لاؤ لشکر لے کر آئی
ہے۔ لیکن تم یہ مت سمجھو کہ عشق تنہا ہے۔ اس کے بھی ساتھی اور حمایتی ہیں۔
ضرورت پڑی تو وہ اس کی مدد پر آئیں گے اور عقل کو شکست دے دیں گے۔
اگرچہ عقل فسوں پیشہ لشکر انگینت
تو دل گرفتہ نباشی کہ عشق تنہا نیست

اس غزل کے دوسرے اشعار میں بھی تجاز و حقیقت کا عارفانہ رنگ
ملاحظہ ہے۔ ان میں رمز و ایما کی رنگارنگی عجب بہار دکھا رہی ہے۔ زبان و بیاں
کی روانی، لفظوں اور جملوں کی برجستگی، ترکیبوں کی چستی، خیال کی رعنائی
اور اس کی تہ میں ترنم و نغمگی کی زیریں لہریں، روح میں نشاط اور وجد پیدا
کرتی ہیں :

نظر بخویش چنان بستہ ام کہ جلوہ دوست
جہاں گرفت و مرا فرست تماشا نیست
بیا کہ غفلت در شہر دلبران فلکیم
جنون زندہ دلاں ہرزہ گرد صحرا نیست
شریک حلقہ زندان بادہ پیا باض
مذہر بیعت پیری کہ مرد غوغا نیست
برہنہ حرف گفتن کمال گویائی است
حدیث غلو تیاں جز بر عز و ایما نیست

موج را از سینہ دریا گستن میتواں
بحری پایاں بجوی خویش بستن میتواں
من فقیری بی نیازم مشربم این است و بس
مومیائی خواستن نتواں شکستن میتواں

ہر چند کہ عشق او آوارہ راہی کرد
دانی کہ مگر سوزد در سینہ ما ہی نیست
من چشم نہ بردام از روی نگارینش
آں مست تغافل را توفیق نگاہی نیست

اقبال قبا پوشد در کار جہاں کوشد دریاب کہ درویشی بادلق و کلاہی نیست

ولی کو از تب و تاب تما آشتناگر دد زند بر شعلہ خود را صورت پر و انہ پی در پی
زاشک صبگاہی زندگی را برگ ساز آور خود کشت تو دیوان تا نریزی دانہ پی در پی

عشق اندر جستجو افتاد آدم حاصل است جلوہ او آشکار از پردہ آب و گل است
آفتاب ماہ و انجم متواس دادن ز دست در بہای اس کف خاک کی دارائی لست

بر دل بیتاب من ساقی می نابی زند کیمیا ساز است اکسیری بہ سیلابی زند
غم مخور ناداں کہ گردوں دریا بان کم آب چشمہ ہا دارد کہ شبنخونی بہ سیلابی زند

گذر از آنکہ ندیدست و جز خبر نہ ہد سخن در از کند لذت نظر نہ ہد
شنیدہ ام سخن شاعر و فقیہ و حکیم اگر چہ نخل بلند است برگ و بر نہ ہد
نہ در حرم نہ بہ بیتخانہ یا ہم آں ساقی کہ شعلہ شعلہ بہ بخشد شرر شرر نہ ہد

”بال جبریل“ کی ایک نغمہ نما غزل میں مجاز کی زبان میں حقیقت و معرفت کے اسرار و رموز بیان کیے ہیں۔ طرز خطاب کی بے تکلفی اور بے ساختگی سے اقبال کی روحانی بلند مقامی کا اظہار ہوتا ہے۔ مقصدیت کو بڑی خوبی سے حقیقت سے ہم آغوش کیا ہے۔ یہ اس کے عارفانہ ذوق و شوق کی اچھی مثال ہے۔ تاثر و تخیل حقیقت و معرفت کی تہ میں اتر گئے ہیں اور اخلاص نے جذبہ و فکر کو اپنے رنگ میں رنگ لیا ہے۔ اس سے اقبال کا فنی کمال ظاہر ہوتا ہے :

گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر ہوش و خرد شکار کر، قلب و نظر شکار کر

عشق بھی ہو حجاب میں حسن بھی ہو حجاب میں
 تو ہے محیط بیکراں میں ہوں ذرا سی آہ جو
 یا مجھے ہم کنار کر یا مجھے بے کنار کر
 میں ہوں خوف تو تو مجھے گو ہر شاہوار کر
 کارِ جہاں دراز ہے اب مرا انتظار کر
 آپ بھی شرمسار ہو مجھ کو بھی شرمسار کر
 اس "دعا" میں عارفانہ رنگ نمایاں ہے۔ یہ دعا مسجد قرطبہ میں لکھی
 گئی تھی :

راہِ محبت میں ہے کون کسی کا رفیق
 میرا نشیمن نہیں درگاہِ میر و وزیر
 ساتھ مرے رہ گئی ایک مری آرزو
 میرا نشیمن بھی تو شاخِ نشیمن بھی تو
 تجھ سے مرے سینے میں آتشِ اللہ ہو
 تو ہی مری آرزو تو ہی مری جستجو
 تو ہے تو آباد ہیں اجڑے ہوئے کان و کو
 ڈھونڈ رہا ہوں اسے توڑ کے جام و سبو
 چشمِ کرم ساقیا دیر سے ہیں منتظر
 جلوتیوں کے سبو خلوتیوں کے کدو
 اس نظم میں راز و نیاز اور شکوہ و شکایت کے عالم میں بھی اقبال
 نے حق تعالیٰ کی تنزیہی شان کو قائم رکھا ہے۔ یہ انداز بیان اسے دوسرے
 شعرا سے متصفوفین سے ممتاز کرتا ہے۔ عشقِ حقیقی کے اظہار میں اس نے
 دوسروں سے الگ راہ اختیار کی جس سے اس کی فنی تخلیق کی جدت پسندی
 اور یقین و ایمان کی تابانگی نمایاں ہوتی ہے۔ اس کا ایک ایک لفظ اخلاص و
 عقیدت میں ڈوبا ہوا ہے۔ یہ بھی حق تعالیٰ سے اس کا راز و نیاز ہے جب وہ
 کہتا ہے کہ تجھ سے مجھے یہ گلہ ہے کہ تو خود تو غیر محدود ہو گیا اور مجھے چار سو کی
 محدودی میں محدود کر دیا۔ اس شکایت میں یہ مضمر ہے کہ کیا اچھا ہوتا اگر
 تو نے مجھے بھی اپنی طرح لا محدود بنا دیا ہوتا :

تیری فدائی سے ہے میرے جنوں کو گلہ
اپنے لیے لامکاں میرے لیے چار سو
اس شعر میں بھی اقبال نے باری تعالا سے عارفانہ راز و نیاز کا لب و
لہجہ اختیار کیا ہے :

تو نے یہ کیا غضب کیا اس کو بھی فاش کر دیا
میں ہی تو ایک راز تھا سینہ کائنات میں
مندرجہ ذیل شعر میں ذوق و شوق کی شوقی اور بے تکلفی زیادہ نمایاں ہو گئی
ہے۔ اس کی کوئی مثال ہمیں حافظ کے یہاں بھی نہیں ملتی : فقہا اس کے
متعلق چاہے کچھ فتوے دیے، وہ اپنی بات محبت کی بے خودی اور ذوق و شوق
میں اسی طرح کہہ گی جیسے منصور ملاح کہہ گیا تھا۔ مقصدیت کے ساتھ عشق کی
یہ سرشاری اپنی مثال آپ ہے۔ اقبال کی اس فنی جدت پسندی اور برگزیدگی
کا اعتراف ضروری ہے :

غافل تو نہ بیٹھے گا معشر میں جنوں میرا
یا میرا گریباں پاک یا دامن یزداں پاک

اقبال اپنے جذبہ عشق کو عالم فطرت پر بھی طاری کر دیتا ہے۔ عام طور
پر انسان اور فطرت کے درمیان ایک خفیف سا پردہ پڑا رہتا ہے۔ شاعر
اپنے تخیل اور جذبے کی بدولت اس پردے کو اٹھا دیتا ہے۔ اب وہ فطرت
سے دو بد و گفتگو کرتا ہے۔ وہ محسوس کرتا ہے کہ اپنے عشق کی بدولت وہ فطر
ت سے برتر ہے۔ فطرت اگر کبھی درد و سوز کا اظہار کرتی ہے تو وہ بھی انسانی
تخیل ہی کا کرشمہ ہے۔ لالہ دل جلوں میں شہرت رکھتا ہے لیکن اس کے دل
کا داغ سوز آرزو کا نتیجہ نہیں۔ نرگس تماشائی بننے کی کوشش کرتی ہے لیکن اسے لڑت
دیہا صل نہیں :

لالہ ایں گستاں داغ متائی نہ داشت
نرگس طراز او چشم تماشائی نہ داشت

دوسری جگہ کہا ہے کہ میرے سینے میں جو داغ ہے اے لالہ زاروں میں تلاش کرنا بحث ہے :

داغی کہ سوز در سینہ من

آں داغ کم سوخت در لالہ زاراں

غالب نے بھی اپنے ایک شعر میں فطرت کے مقابلے میں انسانی فضیلت ظاہر کی ہے۔ وہ انسان کو اس طرح خطاب کرتا ہے کہ میری بہار کے آگے فطرت کی بہار بیچ ہے :

گلت را نوا نرگست را تماشا

تو داری بہاری کہ عالم ندارد

کبھی اقبال اپنے جذب دروں کو فطرت پر طاری کہہ دیتا ہے۔ اب اے فطرت میں ہر طرف عشق و شوق کی ہنگامہ آرائی نظر آتی ہے، گویا کہ اس کی قلب ماہیت ہو گئی :

پر برگ لالہ رنگ آمیزی عشق بچان ما بلا انگیزی عشق

اگر ایں خاکداں را و اشگانی دروش بنگری نوریزی عشق

پروانے میں جو عشق کی بے تابی ہے وہ اس چنگاری کی وجہ سے ہے جو ہمارے دل سے اڑ کر اس کے وجود میں سما گئی :

عشق انداز پمیدن زد دل ما آموخت

شر رامست کہ برجست و بہ پروانہ رسید

اقبال کے نزدیک ایمان کی کسوٹی بھی عشق ہے۔ اگر کوئی اس پر پورا نہیں اترتا تو وہ کافرو زندیق ہے۔ اسی کی بدولت عمل کی پاکیزگی ممکن ہے۔ اس کے بغیر عمل ظواہر پرستی کے سوا کچھ نہیں :

زرم و راہ شریعت نکرده ام تحقیق

جز ایک منکر عشق است کافرو زندیق

عشق کا لازمی نتیجہ مستی اور سرشاری ہے۔ اگرچہ اقبال حافظ کے ”مسکراہ“ قائل نہ تھا لیکن اس کے باوجود اس نے اپنے کلام میں وہی کیفیت پیدا کیا جو حافظ کے کلام کی خصوصیت ہے۔ اس کا مقاصد کا عشق اس کے لیے مجاز بھی ہے اور حقیقت بھی۔ دونوں حالتوں میں اس کی شدت اور حرارت برقرار رہتی ہے۔ اس پر بھی حافظ کی طرح مستی کی کیفیت طاری ہوتی ہے جسے وہ بے خودی کہتا ہے۔ اس کی غزل سرائی میں اس کا اظہار کیا گیا ہے۔ وہ مستانہ وار غزل سرائی کرتا ہوا اپنے سفر زندگی کو طے کرتا ہے :

از من حکایت سفر زندگی پرس

در ساختم بدرود گذشتم غزل سرائی

اقبال کو شیخ سے شکایت ہے کہ اس کی میناے غزل میں جو تھوڑی سی شراب باقی رہ گئی تھی اسے بھی وہ حرام کہتا ہے۔ یعنی شیخ کو یہ گوارا نہیں کہ اسے مستی اور بے خودی کا سامان بیسر ہو۔ اگر یہ نہ ہوا تو وہ اپنے فن کی تکمیل کیسے کر سکے گا اور اپنا مقصدیت کا پیغام دوسروں کو کیسے پہنچا سکے گا؟

میری میناے غزل میں تھی ذرا سی باقی

شیخ کہتا ہے کہ یہ بھی ہے حرام اے ساقی

غزل کے ذریعے اقبال اپنے دل کی بھڑکتی ہوئی آگ کا صرف ایک شرارہ باہر پھینک سکا ہے۔ یہ عشق کی آگ ہے اور اس کے بعد بھی وہ ویسی کی ویسی موجود رہتی ہے :

غزلی زدم کہ شاید بنوا قسرام آید

تپ شعلہ کم مگر دوز گسستن شرارہ

اقبال نے اپنی غزلوں میں چاہے وہ فارسی ہوں یا اردو، حافظ کا میرایہ بیان اختیار کیا اور بادہ و ساقی کے علائم کو استعمال کیا کہ بغیر اس

کے کچھ بات نہیں بنتی۔ بقول غالب :

ہر چند ہو مشاہدہ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کچھ بغیر

مستی اور بے خودی کا مضمون مولانا روم اور حافظہ دونوں کے کلام کی خاص خصوصیت ہے۔ اقبال نے ان دونوں عارفوں سے پورا فیض حاصل کیا۔ اسی لیے یہ شراب اس کے یہاں دو آتش ہو گئی۔ فرالسیسی شاعر بودیہ نے فنی تخلیق کے لیے مستی اور سرشاری کو ضروری بتلایا ہے۔ وہ کہتا ہے :

” ہر وقت مست اور بے خود رہو۔ سب کچھ اسی میں ہے ۔
سوال یہ ہے کس قسم کی مستی ؟ چاہے یہ شراب کی ہو، چلے
شاعری کی، چاہے نیک کرداری کی۔ لیکن ہو ضرور۔“

نیک کرداری سے بودیہ کا اشارہ اخلاقی مقصدیت کی طرف ہے۔ اس کی مستی بھی شراب کی مستی سے کم نہیں ہوتی۔ اقبال نے اپنی مستی کا ترانہ اس نزل میں پیش کیا ہے۔ اس کا ہر لفظ جھومتا ہوا محسوس ہوتا ہے :

دائم کہ نگاہ او ظرف ہمہ کس بیند کردہ است مراسقاتی از عشوہ و ایامت
ایں کار حکیمی نیست دامانی کلیمی گیر صمد بندہ ساطلست یک بندہ دریا مست
دل ما بچمن بدم از باد چمن افرد میرد بخیا باں ہا ایم لالہ صحر مست
سیناست کہ فلان راست یارب مقام است ییا ہر ذرہ خاک من چمنی مست تماشا مست

اقبال کی مستی اور سرشاری مقصدیت کی ہے لیکن اس کے بیان کرنے میں اس نے فنی حسن اور رنگینی کا دامن اپنے ہاتھ سے کبھی نہیں چھوڑا۔ یہی اس کی مقبولیت کا سبب ہے۔ اس کے اخلاص اور جوشِ بیانی نے اس کو پورا کر دیا جو عام طور پر اقلدی اور اخلاقی شاعری میں راہ پاجاتی ہے۔ اس کے یہاں بیان کی معنوی آرائش سے اجتناب کیا گیا ہے لیکن اس کے باوجود حسن ادا کے قدرتی تناسب، موزونیت اور کیمیاگری نے اس کے

کلام میں دل کشی اور تاثیر کوٹ کوٹ کر بھردی۔ یہ اس کے عشق بلاغیز ہی کا فیضان ہے کہ اس میں خودی اور بے خودی دونوں کی سمائی ہو گئی۔ اس کا عشق کا تصور آنا ہی وسیع ہے جتنی کہ خود زندگی۔ وہ زندگی بھی ہے اور زندگی کا جوہر بھی۔ اس کی تخلیقی قدر کی کوئی حد نہیں :

عاشق آفت کہ تعمیر کند عالم خویش

در نسا زد بہ جهانی کہ کرانی دارد

اقبال کے عشق نے مجاز سے شروع ہو کر مقصدیت میں اپنی تکمیل کی۔ اس کے لیے اس کی شخصیت کو بڑی جدوجہد اور ریاض کرنا پڑا کہ بغیر اس کے کوئی قابل قدر چیز زندگی میں حاصل نہیں ہوتی۔ اس نے فکر و وجدان کے ذہنی وسائل کو استعمال کیا اور علم و معرفت کو جذبہ و تخیل سے ہم آمیز کر کے زندگی کی ترجائی کی جس کا اصلی محرک عشق ہے۔ اس کے بغیر تکمیل ذات نہیں ہو سکتی۔ عشق سے انسان لزوم و جبر کی زنجیروں سے رہائی پاتا اور حقیقی آزادی سے ہمکنار ہوتا ہے۔ یہی مقاصد کے ربخ زیبا پر غارہ لگاتا اور سعی و عمل کے لیے ان میں دل کشی پیدا کرتا ہے۔ اس کا فائدہ پیہم آرزو ہے جو زندگی میں نئی نئی منزلوں کی نشاندہی کرتی ہے :

ہر لحظہ نیا طور، نئی برق تجلی

اللہ کرے مرحلہ شوق نہ ہو طے

عشق ہی کی بدولت انسان میں جدت آفرینی اور تخلیق اقدار کی استعداد پیدا ہوئی۔ اس صفت میں وہ باری تعالا کا شریک کار بن گیا۔ ایسا کیوں نہ ہوتا جب کہ باری تعالا نے اپنی روح اس میں پھونک دی وَ نَفَخْتُ فِيْهِ مِنْ رُّوْحِيْ۔ وہ اپنی تازہ کاری کے باعث فطرت پر فضیلت حاصل کرتا ہے :

فروغ آدم خاکی ز تازہ کاری ہاست

مہ دستارہ کنند آنچہ پیش ازیں کر دند

عشق ہی کے بل بوتے پر انسان فطرت کو لٹکارتا ہے کہ یہ کیا روز
وہی باتیں، کبھی کوئی نیا کام بھی تو کر۔ بغیر جدت و تخلیق کے ہمارا دل
دنیا میں نہیں لگتا :

طرح نوافلن کہ ما جدت پسند افتادہ ایم

ایں چہ حیرت خانہ امروز و فردا ساختی

عشق سے انسان میں جدت آفرینی کے جذبے نے جنم لیا جو دل
میں کانٹنے کی طرح اس وقت تک بیجھتا رہتا ہے جب تک کہ اس کی تسکین
نہ ہو جائے۔ خدا نے جو جہاں پیدا کیا اسے وہ اپنے جذبہ دروں سے آراستہ
کرتا اور اس میں حسن و جمال پیدا کرتا ہے :

نوائ عشق را ساز است آدم کشاید راز و خود راز است آدم

جہاں او آفرید، این خوبتر ساخت مگر با ایزدا بن ساز است آدم

دنیا کی ساری رونق عشق ہی سے ہے۔ اسی کے حلقہ دام میں آکر

زندگی کو ذوقِ تمنا نصیب ہوا :

من بندہ آزادم عشق است امام من عشق است امام من عقل است غلام من

ہنگامہ این محفل از گردش جام من این کوکب شام من، ایں ماہ تمام من

جاں در عدم آسودہ بی ذوق تمنا بود مستانہ نوا باز در در حلقہ دام من

عشق ارتقا کا محرک ہے۔ اس سے جو اندرونی جوش حیات پیدا

ہوتا ہے وہ فطرت سے مطابقت کی تعلیم دیتا ہے۔ اقبال کہتا ہے کہ

اسی کی روشنی سے پچھلی سمندر کی تاریکی میں اپنا راستہ تلاش

کر لیتی ہے : شاعر ہر اوقلم شگاف است

بماہی دیدہ رہ میں دہد عشق

اقبال کہتا ہے کہ عشق زندگی کی اعلیٰ ترین تخلیقی استعداد ہے۔ اس کے جذب و تمنا کی سعی و جہد خارجی فطرت سے مقاومت کرتی ہوئی مختلف صورتوں میں ظاہر ہوتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ انسان کی آنکھ اسی طرح لذت دیدار کی کاوش کا نتیجہ ہے جس طرح منقار بیل اس کی سعی نوا کی مرہون منت ہے۔ یہ سب زندگی کی تمنائے اظہار کے انداز ہیں۔ کبوتر کی شوخی خرام اور بیل کی ذوق نوا جذب و مستی کے مظاہر ہیں جنہیں عشق کی کرشمہ سازی کہنا چاہیے :

چمیت اصل دیدہ بیدار ما بست صورت لذت دیدار ما
کبک پا از شوخی رفتار یافت بیل از سعی نوا منقار یافت

یہاں اقبال نے اس جانب اشارہ کیا ہے کہ ارتقا کی اندھا دھند یا بے کیف میکانیکی عمل کا نتیجہ نہیں بلکہ جبلت عشق و آرزو سے اندرونی جوش تخلیق کرتی ہے جس کی بدولت وجود اپنے آپ کو خارجی فطرت میں وسیع کرنے اور اس سے مطابقت پیدا کرنے کا سامان بہم پہنچاتا ہے۔

غرض کہ اقبال کا عشق کا تصور حافظ کے تصور کے مقابلے میں زیادہ وسعت، گہرائی اور گیرائی رکھتا ہے۔ اس نے اپنے تصور عشق کو صرف انسانی جذبات کے اظہار کا وسیلہ نہیں بتایا بلکہ اس کے ذریعے زندگی اور تقدیر کے سر بستہ رازوں کا انکشاف کیا۔ اس نے عشق کو جن وسیع معنوں میں استعمال کیا، شعرائے متصفین میں سوائے مولانا روم کے اور کسی کو اس کی بھٹک بھی نہیں پہنچی تھی۔ اس نے مولانا کے اثر کا بڑے کھلے دل سے اعتراف کیا ہے۔ لیکن چونکہ اس کی نظر جدید فلسفہ و حکمت پر تھی اس لیے اس کا تصور عشق زیادہ معنی خیز ہے۔ اس نے

عالم نو کی تعمیر و تشکیل کے لیے عشق اور عقل کی آمیزش اور ترکیب کا پیغام دیا ۵۱۔
موجودہ انسانی تہذیب کے لیے تجدید و بقا کا ضامن ہے :

عشق چوں بازیر کی ہم بر شود نقش بند عالم دیگر شود
خیزد نقش عالم دیگر بسہ عشق را بازیر کی آمیزدہ

اس میں شک نہیں کہ اقبال نے عشق کو عقل کے مقابلے میں فضیلت اور ترجیح دی لیکن وہ یہ نہیں کہتا کہ عقل بے کار ہے۔ اس کے برعکس اس نے بار بار یہ بات دہرائی ہے کہ اس کے بغیر انسان کی تصرف و ایجاد کی صلاحیت بروے کار نہیں آسکتی۔ اس کے نزدیک عقل کا کام یہ ہے کہ مادی عالم کے معاملوں کو سلجھائے اور ان کے محقق پہلوؤں کی عقدہ کشائی کرے۔ عقل تاریخ کی قوتِ ناظرہ اور انسانی آزادی اور اختیار کی علامت ہے۔ جو فطرت کے مقابلے میں انسان کو حاصل ہے لیکن زندگی کی اندرونی حقیقت ہم صرف عشق و وجدان کے ذریعے محسوس کرتے ہیں۔ اقبال عقل کو بھی زندگی کے خادموں میں شمار کرتا ہے۔ عشق کے جنونِ تخلیق پر اگر عقل کی روک نہ رہے تو انسانی معاملے درہم برہم ہو جائیں۔ وہ یہ مانتا ہے کہ عشق کی طرح عقل بھی انسان کو منزلِ مقصود کی طرف لے جاتی ہے۔ اس نے عقل کو بھی امیر کارواں کہا ہے :

ہر دو بمنزلی رواں ہر دو امیر کارواں

عقل یہ جیلد میبرد عشق برد کشاں کشاں

غرض کہ اقبال نے عشق اور عقل کی آمیزش کا جدید زلمے کے انسان کو جو پیغام دیا اس کے روحانی اور اجتماعی مضمرات پر لوگوں نے اب تک پوری طرح غور نہیں کیا۔ جدید تہذیب عقلِ جزئی کی رہبری میں جس تیزی

کے ساتھ تباہی اور بربادی کی طرف جا رہی ہے اسے اقبال کا پیغام پہنچا سکتا ہے۔ مغربی حکما میں بھی اس وقت بعض ایسے ہیں جو وہی بات کہہ رہے ہیں جو اقبال نے کہی تھی۔ اس کا قوی امکان ہے کہ اقبال کا پیغام آئندہ کبھی انسانیت کے درد کا مداوا ثابت ہو۔ جدید زمانے کا انسان اس وقت عجیب جھنجھلاہٹ، الجھن اور بیزاری کی کیفیت میں مبتلا ہے۔ قدروں کا احترام اٹھ گیا۔ صنعتی تہذیب کی میکائیت نے محبت اور عقیدت کو اپنے پاؤں تلے روند ڈالا۔ برہمی اور بے اعتباری کا ہر طرف دور دورہ ہے۔ فن اور ادب زندگی کے کھوئے ہوئے وقار کو پھر سے قائم کرنے میں مدد دے سکتے ہیں۔

اقبال کا پیغام جدید زمانے کے انسان کے لیے یہ ہے کہ وہ پھر سے عقیدت کی بنیادوں کو استوار کرے، انسانیت کی محبت کو عقل کی روشنی میں فروغ دے۔ اسی کو اس نے عشق اور زیرگی کا امتزاج کہا ہے جس کی بدولت دنیا میں نیا انسان جنم لے سکتا ہے :

خیز و نقش عالم دیگر بن
عشق را با زیرگی آمیزد

چوتھا باب

حافظ اور اقبال کے خیالات میں

مماثلت اور اختلاف

علم و فضل

”مقدمہ جامع دیوان حافظ“ میں جو حافظ کے متعلق قدیم ترین مافذوں میں ہے، لکھا ہے کہ حافظ اپنے عہد کے ”مفخر افاضل العلماء“ میں شمار ہوتا تھا۔ اس کا علم و فضل اپنے ہم عصروں میں مسلم تھا۔ اس نے تفسیر و فقہ، حکمت و فلسفہ اور تصوف اور ادب عربی میں بڑی دستگاہ حاصل کی تھی۔ ”مقدمہ جامع“ میں ہے کہ بعض کتابیں اکثر اس کے زیر مطالعہ رہتی تھیں۔ ان میں زرخش کی تفسیر کشاف کا ذکر کیا گیا ہے۔ حافظ نے اس پر حاشیہ بھی لکھا تھا۔ اس کے علاوہ قرآن کی تفسیر لکھی تھی جس میں نکات قرآنی اور لطائف حکما میں تطابق کی کوشش کی تھی۔ چنانچہ اس نے اس کی نسبت ذکر کیا ہے :

ز حافظان جہاں کس چو بندہ جمع بگرد
لطائف حکما با نکات قرآنی

حافظ کو اپنے حافظ قرآن ہونے پر بڑا فخر تھا اور اس کا خیال تھا کہ اس کی شاعری کی دل آویزی اس لیے ہے کہ اس کے سینے میں قرآن محفوظ ہے۔ اسی مناسبت سے حافظ تخلص رکھا تھا :

ندیم خوشتر از شعر تو حافظ
بقرائی کہ اند سینہ داری

حکمت و فلسفہ میں بیضاوی کی "مطالع الانظار" حافظ کی محبوب کتب تھی۔ معلوم ہوتا ہے کہ اس کا حکمت و فلسفہ کا مطالعہ وسیع تھا۔ چنانچہ اس کے کلام میں اس قسم کی اصطلاحات جیسے جواہر فردہ، صور، ہیولی، تصور و تصدیق وغیرہ استعمال ہوئی ہیں۔ ادب میں سکاکی کی "مفتاح العلوم" اس کے زیر مطالعہ رہتی تھی۔ حافظ کے زمانے میں یہ کتاب درس میں شامل تھی۔ اس میں صرف ونحو اور معانی و بیان پر بحث نہایت بلند معیار سے کی گئی ہے۔ عربی زبان پر اسے قدرت حاصل تھی جیسا کہ ان عربی اشعار سے ظاہر ہے جو بعض جگہ غزلوں میں پنج پنج میں آگئے ہیں۔ مقدمہ جامع میں "تحصیل قوانین ادب و تجسس دواین عرب" کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔

حافظ کو موسیقی میں بھی درک تھا۔ "مجمع الفصحا" کی روایت کے بموجب وہ اپنا کلام ہمیشہ ترنم سے پڑھتا تھا۔ خود بھی اس کی نسبت ذکر کیا ہے :

اس مضمون کے ادب اشعار بھی دیوان میں ہیں :

صبح فیزی و سلامت طلبی چوں حافظ ہر چہ کردم ہمہ از دولت قرآن کردم
ای چنگ فرو بردہ بخوبی دل حافظ فکر نگار غیرت قرآن خدا نیست
حافظ بحق قرآن کز زرق و شید بازآ باشد کہ گوی عیشی دلم میاں تو اس زد
حافظی نور و زندگی کن و خوش باشی ملی دام تزدیر کن چوں دگراں قرآن را
حافظ نے ایک جگہ کہا ہے کہ وہ قرآن کو چودہ قرآنوں سے بڑھ سکتا ہے :

مشقت رسد بغیر یاد از خود بسان حافظ

قرآن زیر نخوانی در چارہ روایت

معاشری خوش و رودی ساز می خواہم کہ درد خویش بگویم بستانم وزیر
ز چنگ زبرہ شنیدم کہ مہم میگفت غلام مآقظ خوش ہجو خوش آواہم
مآقظ کو اپنے فضل و دانش کا احساس تھا۔ اسے اس بات کی شکایت
تھی کہ اس کی قدر جتنی ہونی چاہیے اتنی نہیں ہوئی۔ زمانہ جاہلوں اور نادانوں
کو بامراد کرتا ہے اور اہل دانش کو کوئی نہیں پوچھتا۔ اس قسم کی شکایت
ہر زمانے میں کی گئی ہے۔ دنیا میں کامیابی کے لیے جو طریقے اختیار کرنے
کی ضرورت ہے وہ سچے عالموں اور دانشوروں کی شان سے گمراہ ہوتے
ہوتے ہیں۔ ان کی خودداری اور عزت نفس انہیں اس سطح پر آنے میں
مانع ہوتی ہے جو دنیا میں کامیاب ہونے کے لیے ضروری ہے :

فلک بمردم ناداں دہد زمام مراد
تو اہل دانش و فضل ہیں گناہت بس

مآقظ کی اپنی زندگی کی ابتدا درس و تدریس سے ہوئی۔ ایک روایت ہے
کہ قوام الدین حسن نے جو مدرسہ بنوایا تھا اس میں وہ قرآن کا درس دیتا
تھا۔ دوسری روایت ہے کہ وہ اپنے استاد شمس الدین عبداللہ کے
درسے میں جو اس کے مکان کے قریب واقع تھا، قرآن و تفسیر پڑھایا
کرتا تھا۔ مقدمہ جامع دیوان مآقظ میں بھی اس کا ذکر ہے کہ وہ قرآن اور تفسیر و
فقہ کا درس دیتا تھا — ممکن ہے کہ وہ اور دوسرے علوم بھی
پڑھاتا ہو، اس لیے کہ اس کی معلومات کے دائرے میں تفسیر کے علاوہ
فلسفہ و حکمت بھی شامل تھے۔ لیکن اس کے کلام میں صرف درس قرآن
کی نسبت ذکر ہے :

بہیج درد دگر نیست حاجت مآقظ دعای نیم شب و درس مسجد گناہت بس
مرو بخواب کہ مآقظ بسیار گاہ قبول زور و نیم شب و درس مسجد گناہت رسید
مآقظ در کنج فقر و خلوت مشبہای تار تابود و ردت دعا و درس قرآن غم خور

ہیں اس کی تفصیل معلوم نہیں کہ وہ کون سے حالات تھے جن کے باعث حافظ نے مدرسہ و خانقاہ سے بیزار ہو کر میخانے کا رخ کیا۔ یعنی اپنے ادب پر عشق کی بے خودی طاری کی جس نے بالآخر جذب کی شکل اختیار کر لی۔ اس کیفیت کا اظہار اس کے کلام میں طرح طرح سے ملتا ہے۔ اس کا امکان ہے کہ اس کی آزاد خیالی کی وجہ سے علمائے عصر اس سے ناراض ہوں۔ سب سے پہلے تو وہ علما جو درس و تدریس میں اس کے شریک کار تھے، اس کے مخالف ہو گئے ہوں گے۔ پھر اس نے اپنے اشعار میں زہد فروشی اور ریاکاری کی جو قلمی کھولی تھی اس کی وجہ سے شیخ اور زاہد اور صوفی اور واعظ اور فقیہ اور قاضی اور مفتی سبھوں نے اس کی مخالفت پر کمر باندھ ہی ہوگی ممکن ہے انھیں نے شاہ شجاع کے معتمد الیہ فقیہ عماد کو حافظ کا مخالف بنا دیا ہو جس نے بادشاہ سے لگائی بھائی کر کے اسے اس سے بدظن کر دیا۔ ان حالات میں ممکن ہے کہ حافظ نے خود مدرسے سے علاحدگی اختیار کر لی ہو کیوں کہ تعلیم و تدریس کبھی سیاست سے آزاد نہیں رہے، نہ حافظ کے زمانے میں اور نہ ہمارے زمانے میں۔

علمائے شیراز اس کی آزاد روی اور آزاد خیالی کے مخالف اور اس کے علم و فضل اور فنی تخلیق کے باعث اس سے سخت حسد کرتے تھے۔ حافظ نے اپنے ایک شعر میں اس طرف اشارہ کیا ہے کہ باوجود لوگوں کی حاسدانہ اور معاندانہ حرکتوں کے وہ ان کا بدخواہ نہیں۔ اسے ان کی روش پر ملال ضرور ہوا لیکن وہ انسان سے کبھی مایوس نہیں ہوا۔ جیسا کہ ”ظاہر امیدوار“ کی دل پذیر ترکیب سے ظاہر ہے۔ حافظ کو خود اپنی رشتہ پر پورا اعتماد تھا کہ میری فنی تخلیق اور انسان دوستی مجھے دوام عطا کر دے گی۔ اس شعر میں حافظ کی انسان دوستی کا بھرپور اظہار ہوا ہے۔ بڑا بلند اخلاقی شعر ہے:

دلا زنج حسوداں مرغ و عاشق باش کہ بد بخاطر امیدوار مانرسد

پھر اپنے فنی دوام کو اس شعر میں قطعیت سے واضح کیا ہے۔ زلمے نے اس کے ادعا کی تصدیق کر دی۔ اس کے مخالفوں کا کوئی نام تک نہیں جانتا لیکن اس کا نام زندہ و پائندہ ہے :

ہرگز نیرد آنکہ دلش زندہ شد بعشق

ثبت است بر جریدہ عالم دوام ما

حافظ نے مدرسے سے بیزار ی کا اظہار مندرجہ ذیل اشعار میں کیا ہے۔ معلوم ہوتا ہے کہ مدرسہ و خانقاہ سے بیزار ی میں تقدّم و تاخّر نہیں۔ میخانے کا رخ کرنے سے قبل اس نے دونوں پر بلکہ ساری دنیا پر ”چار تکبیر“ پڑھ دی تھی۔ یہ فیصلہ کرنا دشوار ہے کہ میخانے سے آیا۔ اس کی مراد وہ مقام ہے جہاں شراب بکتی ہے یا وہ نفسیاتی کیفیت ہے جو انسان کے دل پر جذب و بے خودی طاری کر دیتی ہے۔ ممکن ہے حافظ کے پیش نظر دونوں ہوں۔ یہ اس کا خاص انداز ہے کہ وہ اپنا راز کسی کو نہیں بتاتا :

من ہاندم کہ وضو ساختم از چشمہ عشق	چار تکبیر ز دم یکسرہ بر ہر چہ کہ ہست
از قیل و قال مدرسہ حالی دلم گرفت	یک چند نیز خدمت معشوق و محی کنم
طاق و رواق مدرسہ و قال و قیل علم	در راہ جام و ساقی ہر و نہادہ ایم
حدیث مدرسہ و خانقہ مگوی کہ باز	فادہ در سر حافظ ہوا میخانہ
ایں خرقہ کہ من دارم در بہن شراب اولی	وین دفتر بی معنی غرق می ناب اولی
مادر سحر در رہ میخانہ نہادیم	محصول دعا در رہ جانانہ نہادیم
شوق لبّت برد از یاد حافظ	درس شبانہ ورد سحر گاہ
بر در مدرسہ تا چند نشینی حافظ	خیز تا از در میخانہ کشادی طلیسم
چالیس سال کی عمر تک حافظ تحصیل علم اور درس و تدریس میں	
مشغول رہا۔ پھر کچھ تو خابجی حالات کی وجہ سے اور کچھ اپنی افتاد طبع کے	
باعث اس نے اپنی باقی عمر آزادہ روی میں گزاری۔ اب تک اس کی جتنی	

عربیت پہلی تھی، اسے اپنی غفلت کا زمانہ کہتا ہے۔ اس کے بعد میخانے میں شوخ و شنگ مشقوں نے اسے زندگی گزارنے کا سلیقہ اور قرینہ اپنے غمزہ و ادا سے ایسا سکھایا کہ وہ آخر تک انھی کا دم بھرتا رہا۔ اس نے یہ مانا ہے کہ اب میں دنیا کے کام کا نہیں رہا:

علم و فضل کہ پہل سال دلم جمع آورد ترسم آن نرگس مستانہ بیہنما بہرود
بنفقت عمر شد حافظہ بیا باما بیخانہ کہ شنگولان خوشباشت بیا موزند کاری خوش

حافظ اور اقبال میں یہ بات مشترک ہے کہ دونوں نے اپنی زندگی درس تدریس سے شروع کی۔ حافظ کی طرح اقبال بھی عالم و فاضل شخص تھا۔ حافظ کی طرح وہ بھی اپنے زمانے کے علوم و فنون پر گہری نظر رکھتا تھا۔ خاص کر اسلامی علوم و حکمت میں اسے مجتہدانہ بصیرت حاصل تھی۔ اس پر مغربی فلسفہ و حکمت نے سونے پر سہاگے کا کام کیا۔ سیالکوٹ کالج میں اس نے مولانا میر حسن سے عربی، فارسی اور حکمت و تصوف کی تعلیم حاصل کی تھی۔ مولانا اپنے زمانے کے بڑے متبحر عالم تھے۔ خاص کر فارسی زبان و ادب پر ان کی گہری نظر تھی۔

اقبال میں شعرو شاعری کا ذوق انھیں کی صحبت میں پیدا ہوا۔ اس میں جلا اس نے خود اپنی محنت اور ریاضت سے پیدا کی۔ اقبال نے کھلے دل سے اعتراف کیا ہے کہ اس نے مولانا کی صحبت سے بڑا فیض حاصل کیا۔ بعد میں بھی وہ علمی مسائل کے متعلق مولانا سے مشورہ کرتا رہتا تھا۔ لاہور آکر اقبال نے ٹامس آرنلڈ سے فلسفے کی تعلیم حاصل کی۔ ایم۔ اے کرنے کے بعد کچھ عرصہ تدریس کا سلسلہ جاری رہا۔ آرنلڈ نے اقبال کی علم حاصل کرنے کی لگن میں اضافہ کیا اور اسی کے کہنے پر وہ اعلا تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے انگلستان اور جین گیا۔ یورپ میں اقبال کا قیام تین سال رہا۔ اس عرصے میں اس نے مغربی مفکروں کا مطالعہ کیا اور ایران میں اسلامی تصوف کے شیوخ پر ایک مقالہ لکھا۔ یورپ سے واپسی کے بعد اقبال نے وکالت کا پیشہ اختیار کیا لیکن

یہ شخص برلن نام تھا جس کا بیشتر وقت مطالعے اور علمی غور و فکر میں گزرتا تھا۔ اسرارِ خودی“ اور ”رموزِ بنیادی“ میں اس نے اپنے علمی افکار کو باقاعدہ طور پر گہری بصیرت کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ان مثنویوں کے بنیادی افکار بعد میں اس نے اپنی شاعری میں فنی آب و رنگ کے ساتھ پیش کیے۔ اب اس کی شاعری اور اس کی فکر ایک دوسرے میں جذب ہو گئیں۔ لوگوں کے لیے یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو گیا کہ وہ شاعر مفکر ہے یا مفکر شاعر۔ اس فیصلے کی کوئی خاص ضرورت بھی نہیں۔ اس کی شاعری اور فکر دونوں کا محور خودی ہے۔ یہ خود نگری بھی ہے اور خود شناسی بھی، اسی کے احساس میں انسانی فضیلت کا راز پوشیدہ ہے۔ اسی کے ذریعے وہ اہل ایشیا اور خاص طور پر مسلمانوں کی اخلاقی، معاشرتی اور سیاسی زبوں حالی کو دور کرنا چاہتا تھا۔ چنانچہ اس نے اپنی شاعری سے زیادہ اپنے پیام کو اہمیت دی۔ اس کے نزدیک اسلوب بیان کی اہمیت ضمنی ہے۔ اس کے باوجود اس کے کلام میں بہت کا حسن موجود ہے :

مری نواے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ

کہ میں ہوں محرم راز درون میخانہ

اقبال کے علم و فضل کا صحیح اندازہ ان سات خطبات سے ہوتا ہے جو

اس نے مدراس یونیورسٹی میں انگریزی زبان میں دیے تھے۔ ان خطبات کا اردو ترجمہ ”اسلامی الہیات کی جدید تشکیل“ کے عنوان سے شائع ہو چکا ہے۔ ان خطبات میں اسلامی تعلیم کی توجہ جدید زمانے کی علمی ضروریات کو پیش نظر رکھ کر کی گئی ہے۔ ان میں انفس و آفاق کے بنیادی حقائق پر بڑی بصیرت افروز بحث ہے۔ یہ کہنا درست ہے کہ اس نے ان خطبات میں اسلامی تہذیب اور علوم کے بھرپور پایاں کو کونہ میں بند کر دیا جو صرف اسی شخص کے لیے ممکن تھا جو نہ صرف عالمِ دین ہو بلکہ حقیقت و معرفت

کے خزانے بھی اس کے سینے میں پوشیدہ ہوں۔ ان خطبات میں جن مسائل پر بحث کی ہے یہ ہیں : علم اور روحانی حال و وجدان ؛ مذہبی وجدان کی فلسفیانہ تحقیق ؛ باری تعالا کا تصور اور دعا کا مفہوم ؛ انسانی نفس اور مسئلہ اختیار و بقا ؛ اسلامی تہذیب کی روح ؛ اسلامی تعمیر میں حرکت کا اصول ؛ روحانی وجدان کی حقیقت کا امکان۔ ان سب مسائل پر جس گہرائی اور بصیرت سے بحث کی ہے اس سے آقبال کے علم و فضل اور روحانی بلند مقام کی اندازہ ہوتا ہے۔ لیکن اس کے باوجود آقبال بھی حافظ کی طرح علم اور مدرسے سے بیزار ہے اس لیے کہ یہاں روح کی صحیح تربیت اور نشو و نما کے بجائے سارا وقت ظواہر پرستی اور فروعات پر ضائع ہوتا ہے۔ وہ ایسے علم کا خواہاں تھا جو وجدانی اور روحانی سرچشموں سے سیراب ہو :

علم میں بھی سرور ہے لیکن یہ وہ جنت ہے جہاں میں حور نہیں
دلِ بینا بھی کر خدا سے طلب آنکھ کا نور ، دل کا نور نہیں

ہے ذوقِ تملی بھی اسی خاک میں پنہاں غافل تو نہ صاحبِ ادراک نہیں ہے
عقل و عشق یا علم و وجدان کی آمیزش ہی انسان کو اس کی منزل
مقصود تک پہنچا سکتی ہے۔ ذوق و شوق جب خرد کو زندگی کا سلیقہ سکھاتا
ہے تو وہ انسان کے لیے مفید بن جاتی ہے اور اس سے کار سازی کے
وسا ئل پیدا ہوتے ہیں :

ترے دشت و در میں مجھ کو وہ جنوں نظر نہ آیا

کہ سکھا سکے خرد کو رہ و رسم کار سازی

برگم کتابی اور پروانے کی گھنگلوں میں بھی یہی مضمون بیان کیا ہے کہ
زندگی کی حکمت کتابوں سے سمجھ میں نہیں آتی۔ اسے سوز و ساز زندگی میں

تلاش کرنا چاہیے۔ یہاں بھی اقبال میں افادی مقصدیت کی جھلکیاں نمایاں ہیں :
 شنیدم شی در کتب خانہ من پروانہ میگفت کرم کتابی
 باوراق سینا نشیمن گرفت بے دیدم از نسخہ فاریابی
 نفہمیدہ ام حکمت زندگی را بہاں تیرہ روزم ز بی آفتابی
 بگوگفت پروانہ نیم سوزی کہ ایں تکتہ را در کتابی نیابی
 پیش میکند زندہ تر زندگی را پیش میدہد بال و پر زندگی را
 اب مدرسہ و خانقاہ کے متعلق سنئے۔ حافظ کی طرح اقبال بھی ان
 سے بیزاری ظاہر کرتا ہے اس لیے کہ وہاں ظواہر پرستی کے سوا کچھ نہیں :
 اٹھائیں مدرسہ و خانقاہ سے غناک نہ زندگی نہ محبت نہ معرفت نہ نگاہ

مکتبوں میں کہیں رعنائی افکار بھی ہے خانقاہوں میں کہیں لذت اسرار بھی ہے
 علم کی حد سے پرے بندہ مومن کے لیے لذت شوق بھی ہے نعمت دیدار بھی ہے

کتابوں سے انسان کی بعیرت و وجدان کی فطری صلاحیت ماند پڑ جاتی
 ہے۔ اسے بادِ سحری سے بھی بولے گل کا سراغ نہیں ملتا :

کیا ہے تجھ کو کتابوں نے کور ذوق آتنا

صبا سے بھی نہ ملا تجھ کو بڑے گل کا سراغ

وہ مدرسے والوں کی رگوں میں بے یقین کی گرمی پیدا کرنا چاہتا تھا۔

اس نے رموزِ قلندری بیان کیے تاکہ انسان رسمی علم سے بے نیاز ہو جائے
 اور اس کے قلندرانہ اشاروں میں اپنے لیے راہِ نجات تلاش کرے :

بے یقین سے ضمیر حیات ہے پُر سوز نصیب مدرسہ یارب یہ آبِ آتشناک

یہی زمانہ حاضر کی کائنات ہے کیا ؟ دماغِ روشن و دل تیرہ و نگہ بے باک

مرے کہہ دو کو غنیمت سمجھ کہ بادۂ تاب نہ درے میں ہے باقی نہ خانقاہ میں ہے

کہے ہیں فاش رموزِ قلندری میں نے کہ فکرِ مدرسہ و خانقاہ سے ہو آزاد

تھا جہاں مدرسہ شیری و شاہنشاہی آج ان خانقہوں میں ہے فقط رو باہی
صفتِ برق چمکتا ہے مرا فکرِ بلند کہ بھٹکتے نہ پھریں ظلمتِ شب میں راہی

اقبال نے اس کا اعتراف کیا ہے کہ وہ اپنے انقلاب انگیز خیالات کی وجہ سے مدرسے والوں کے کام کا نہیں رہا۔ مدرسے والے کہیں گے کہ میری باتیں جنونیوں کی سی ہیں۔ چاہے وہ کافر نہ کہیں، سودائی ضرور کہیں گے۔ ایسا آدمی مدرسے سے دور ہی رہے تو اچھا ہے :

اقبال غزل خواں را کافرنواں گفتن

سودا بدماغش ز داند مدرسہ بیروں بہ

اگرچہ یورپ سے واپسی کے بعد اقبال کو درس و تدریس سے براہِ راست کوئی واسطہ نہیں رہا لیکن اس کے مکان پر عقیدت مندوں کی روزانہ محفلِ جمعی تھی جس میں باتوں باتوں میں وہ بڑے گہرے حکیمانہ مطالب بیان کرتا تھا۔ کہ درسِ فلسفہ میداد و عاشقی و رزید "کا مشغلہ آخر عمر تک جاری رہا۔ مدرسے سے علاحدہ ہونے کے بعد بھی اس کی مصلحتانہ حیثیت قائم رہی اور لوگ اس کے خیالات سے فیضیاب ہوتے رہے۔

ایمان و یقین

علامہ شبلی نے شعرِ اہم میں لکھا ہے کہ حافظ کے عقائد اور خیالات بہت کچھ وہی ہیں جو عوام کے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ بعض باتوں میں ان

دونوں میں ماثلت ہے۔ مثلاً دنیا کی بے ثباتی اور ناپائنداری کا مضمون دونوں کے یہاں ملتا ہے۔ دونوں اس سے عبرت حاصل کرنے کی دعوت دیتے ہیں۔ شراب کا مضمون بھی مشترک ہے۔ خیام کے یہاں کھلم کھلا ایکیوری سکک کی عیش کوشی کی تلقین ہے۔ اس کے برعکس حافظ کے یہاں علامتی اور ابہامی عناصر پائے جاتے ہیں۔ کہیں اس کی مراد شراب انگوری ہے اور کہیں شراب معرفت۔ ہر حالت میں وہ سُکر کی کیفیت کو محور ترجیح دیتا ہے کیوں کہ عرفان ذات میں اس سے مدد ملتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ وہ اپنی فنی تخلیق کے لیے بھی اس کو ضروری سمجھتا تھا۔ اس کی فنی تخلیق کو عرفان ذات کے داخلی روحانی تجربے سے علامہ کرنا ممکن نہیں۔ بایں ہمہ اس نے ضبط و اعتدال کا دامن اپنے ہاتھ سے کبھی نہیں چھوڑا اور اپنی مستی اور سرشاری کو دین و تہذیب کے حدود سے باہر نہیں جانے دیا۔ آئین میگزین کے متعلق خیام کے یہاں جو بلند آہنگی اور کھل کھیلنے کا احساس ہے اس کی مثال حافظ کے یہاں نہیں ملتی۔ وہ اپنی بات دھیمے سُرور میں کہتا ہے اور اس کے ساتھ اپنی گناہگاری کو تسلیم کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حافظ کا پڑھنے والا اس سے محبت کرتا ہے، خیام کا پڑھنے والا اس سے محبت نہیں کرتا؟

دلا دلالت خیرت کنم براہ نجات

مکن بفسق مہلات وزہد ہم مفروش

فنی لحاظ سے خیام میں یہ عیب ہے کہ جو بات رموز و علامت میں کہنے کی تھی اسے اس نے صاف صاف بیان کر دیا۔ شعر اور نثر میں پھر فرق ہی کیا رہا؟ اگر خیام نثر میں وہی باتیں کہتا جو اس نے اپنی رباعیوں میں کہیں تو شاید زیادہ فرق نہ پڑتا۔ چونکہ حافظ غزل گو شاعر ہے اس لیے اس کی ہر بات کمنائے میں درپردہ ہے۔ اس کی علامت نگاری پر اس کی

فنی عظمت مختصر ہے۔ وہ تو پیکروں کو بھی استعارے اور کنائے کا رنگ و آہنگ دے دیتا تھا۔ اس کی شاعری کی اس خصوصیت میں کوئی اس کا ہمسر نہیں۔ میرے خیال میں خیام اور حافظ کی فنی تخلیق کا طرز و انداز اور ان کی رسائی اور راستہ ایک دوسرے سے الگ ہیں۔ خیام کے یہاں حسنائے اور بدائے کم ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خیام کو کسی ایسی داخلی پیچیدگی سے واسطہ نہیں پڑا جو حافظ کی نفسی حیات کا جزو ہی نہیں بلکہ جزو اعظم ہے۔ استعارے اور کنائے اس کا تجربہ بھی ہیں اور تجربہ کا اظہار بھی۔ اسی لیے ان میں غیر معمولی تازگی و شگفتگی اور فکر انگیزی یکجا ہو گئی ہے۔ وہ ساح اور قاری کے حافظے میں بار بار ابھرتے اور منڈلاتے رہتے ہیں۔ استعاروں میں ویرانی تجربہ بھرپور اور تشبیہوں میں شاد و نادر ہوتا ہے۔ ان کی مماثلت سطحی ہے :

اساسی طور پر خیام اور حافظ کے عقائد کا تجزیہ کیا جائے تو ان میں بڑا فرق ہے۔ خیام کے یہاں تشکیک اور لا اوریت نمایاں ہے۔ اس کے برعکس حافظ کا خدا پر ایمان مستحکم ہے اور وہ اس کے اسلامی تصور کو مانتا ہے۔ اس باب میں اس کے اور اقبال کے عقائد بڑی حد تک یکساں ہیں۔ دونوں صوفیانہ خیالات سے متاثر ہونے کے باوجود حق تعالیٰ کی تنزیہی شان کو برقرار رکھتے ہیں۔ متصوفانہ شاعری میں ہمہ اوستی تصور کے باعث توحید کی تاویل و توجیہ میں غیر اسلامی عناصر شامل ہو گئے۔ بعض اوقات وحدت وجود میں باری تعالیٰ کے متعلق ایسی باطنی تجرید کی گئی کہ اس میں محبت اور بندگی کا احساس معدوم ہو گیا۔ اسلامی تصوف و احسان میں حق تعالیٰ کی تنزیہی شان دور سے نظر آنے والی روشنی ہے جس کی طرف سالک بڑھتا ہے۔ اسی کو مولانا روم نے ”منزل ماکبریاست“ کہا۔ اس مسلک میں بندے اور خدا کے ایک دوسرے میں جذب

ہونے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ ہاں، بندے کو یہ خواہش رہتی ہے کہ حق تعالیٰ کا قُرب حاصل ہو اور وہ اس کی صفات کمال کو اپنی ذات میں پیدا کرنے کی کوشش کرے۔ تخلقوا باخلاق اللہ۔ عشق و محبت کی خصوصیت دائمی فراق ہے۔ ”موصافات“ بننے کے لیے بندہ ہجوری محسوس کرتا ہے تاکہ اپنے نفس کو صفات الہی سے جتنا قریب لاسکتا ہے، لائے۔ جب تک یہ قُرب حاصل نہ ہو وہ جدائی میں تڑپتا رہتا ہے۔ مولانا روم نے اسی جدائی کے احساس کو اپنی مثنوی کا سر دفتر قرار دیا۔ انسانی روح مبداء فیاض کی طرف راجع ہوتی ہے۔ اس طرح عشق، تصوف کا اصلی محرک بن گیا جو اسے نوافلاطونی باطنیت سے عمیر کرتا ہے۔

بشنو ازنی چوں حکایت میکند

وز جدا یہا شکایت میکند

روحانی تجربے میں ماورائیت اور داخلیت کا فرق و امتیاز بڑے پراسرار طور پر مٹ جاتا ہے۔ لیکن داخلیت کا مطلب حلول اور انضمام نہیں۔ دراصل حقیقی صوفی کے یہاں خارجی اور ماورائی تجربہ بھی داخلیت کا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ ذات مطلق کا تجربہ اسے اپنی روح کی گہرائیوں میں محسوس ہوتا ہے۔ جب خدا سے اس کا مکالمہ ہوتا ہے تو خدا اسے باہر سے نہیں بلکہ اس کے دل کے اندر سے خطاب کرتا ہے۔ بندہ جو سوال کرتا ہے وہ اس کا جواب دیتا ہے۔ اس طرح بندے اور خدا دونوں کی انفرادیت اپنی اپنی جگہ قائم و برقرار رہتی ہے اور قُربِ اتصال کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ ابن عربی نے اس بات کو تسلیم کیا ہے کہ حق ہمیشہ حق رہتا ہے، چاہے وہ خلق میں کتنا ہی تنزل کیوں نہ اختیار کرے اور بندہ، بندہ رہتا ہے، چاہے وہ کتنا ہی عروج کیوں نہ حاصل کر لے۔ خدا اور بندے کے تعلق میں لازمی طور پر پراسراریت پائی جاتی ہے بعض

شعراے متصوفین کے پیرایہ بیان سے شبیہ ہوتا ہے کہ وحدت وجود میں بندے کی انفرادیت ذات باری تعالا میں ضم ہوگئی۔ یہ احساس حقیقی اسلامی سلوک و احسان کے خلاف ہے۔ خدا کی تنزیہ ہی شان کو حافظ اس طرح بیان کرتا ہے:

بیدلی در ہمہ احوال خدایا او بود

او نمیدیش و از دور خدایا میگرد

اس شعر میں حافظ نے ایک عاشق کے عشق کی تصویر کشی کی ہے اور اسلامی سلوک کے اس اہم نکتے کو واضح کیا ہے کہ حق تعالا کے قرب کے باوجود عاشق اپنے ادب و فراق اور دوری کی کیفیت طاری رکھتا ہے کہ بغیر اس کے عشق میں ضعف پیدا ہو جانے کا اندیشہ ہے۔ خدا اس کے دل میں براجمان ہے لیکن پھر بھی وہ اسے پکارتا ہے کہ مجھے اپنے سے اور زیادہ قریب کر لے۔ حق کا ظہور الوہیت میں مرتبہ کمال کے ساتھ ہوتا ہے اور جب وہ خلق میں تنزل فرماتا ہے تو تغیر کے ساتھ۔ ایک طرف تو اس کی شان ہے لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ اور لَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ اور دوسری طرف نَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ اور فَأَيْنَمَا تُولَّوْا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ خدا انسان کے دل میں ہونے کے باوجود اس سے ماورا ہے۔ اگر یہ ماورائی کیفیت نہ ہو تو نہ عشق باقی رہے اور نہ قدروں کا تعین و امتیاز۔ اگر ہم اوست درست ہے تو حقائق اشیا باطل ٹھہرتے ہیں اور اخلاق و اقدار کا نظام درہم برہم ہو جاتا ہے۔ حافظ انضمام کے نظریے کا مخالف ہے۔ اس کے نزدیک قرب میں بھی فراق کی کیفیت دائمی طور پر باقی رہنی چاہیے۔ حقیقت یہ ہے کہ ذات باری نہ قطعی طور پر حیات میں جاری و ساری ہے

لہ قزوینی میں بجائے ”خدایا“ کے ”خدا“ ہے۔ پڑمان، یکتائی، قدسی اور

مسعود فرناد سب میں ”خدایا“ ہے۔ میں نے اسی کو مرجع سمجھا ہے۔

اور نہ پوری طرح ماورا۔ وہ انسان اور کائنات میں جاری و ساری ہونے کے باوجود ماورا ہے۔ یہ ایک نہایت لطیف روحانی اور باطنی تجربہ ہے جس کا اظہار حلقہ نے اپنے اوپر کے شعر میں کیا ہے جس کی پراسراریت بیان نہیں کی جاسکتی۔ وہ واجب تعالا کا جلوہ ہر کہیں دیکھتا ہے لیکن ہر خفے کو خدا نہیں کہتا جیسا کہ ہمہ اوست کے عقیدے میں مضمحل ہے۔ اس کے دیوان میں صرف ایک جگہ ”ہمہ اوست“ کا ذکر ہے لیکن یہ ماسوا کے لیے نہیں :

ندیم و مطرب و ساقی ہمہ اوست
خیال آب و گل در رہ بہانہ

وہ کہتا ہے کہ ندیم، مطرب اور ساقی وہ خود ہی ہے۔ آب و گل کا خیال راستے میں بہانہ ہے۔ یہ بات اس نے فرط محبت و اشتیاق میں کہی۔ ندیم، مطرب اور ساقی اس کے محبوب ہیں۔ ندیم اس کی غمگساری کہتا ہے، مطرب کے نغموں اور ساقی کی نوازشوں سے وہ بے خودی اور مستی کا سامان بہم پہنچاتا ہے۔ ان سے بڑھ کر پھر اور کون اس کا مہمن ہو سکتا ہے؟ یہاں یہ بات اچھی طرح سمجھ لینی چاہیے کہ وہ ماسوا کے لیے ہمہ اوست کا قائل نہیں بلکہ صرف ندیم و مطرب و ساقی کے لیے جو اس کے محبوب ہیں۔ یہاں بھی اس کی مراد یہ ہے کہ انسان میں ربوبیت کا جلوہ ہے۔ یہ تجربہ اس کا اسی طرح کا ہے جیسے کہ وہ ساغر شراب میں عکسِ رخ یار دیکھتا ہے۔ گویا کہ اس نے ہمہ اوست کو بھی علامتی انداز میں استعمال کیا اور اسے اپنے رنگ میں رنگ دیا :

مادر پیالہ عکسِ رخ یار دیدہ ایم
ای بی خبر ز لذتِ شرب مدام ما

جس طرح سعدی کو درخت کے پتوں میں معرفت کو دھار کا دفتر نظر

آیا اسی طرح حافظ جب یمن میں گیا تو اس نے دیکھا کہ ببل سرو کی شاخ پر بیٹھی اسرار باطن بیان کر رہی ہے۔ نقطہ بند اشعار میں ببل کا قول نقل کیا ہے کہ آ اور درخت سے عرفانِ حق حید کا درس لے۔ یہ جولال پھول تو دیکھ رہا ہے یہ پھول نہیں بلکہ یہ ۔۔۔ ایک ہے جو طور پر حضرت موسیٰؑ کو نظر آئی تھی۔ حضرت موسیٰؑ نے کوہِ نور پر آگ کے قریب جانے پر درخت سے یہ آواز سنی تھی کہ تو جو دیکھ رہا ہے یہ حق تعالیٰ کا جلوہ ہے۔ حافظ نے گل کے درخت کو شجرِ طور اور گل لالِ رنخت کو آتشِ طور سے تشبیہ دی ہے۔ یہاں بھی حافظ نے توحید کو معرفتِ حق کی جان قرار دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ خالص توحید ہے نہ وحدت وجود نہیں۔ ورنہ درخت اور گل اور ببل اور حضرت موسیٰؑ اور حافظ سب ایک ہی ہوتے۔ ان میں فرق و امتیاز نہ ہوتا:

ببل ز شاخ سرو بگلبانگ پہلوی میخواند دوش درس مقامات معنوی
یعنی بیا کہ آتش موسیٰ نمود گل تا از درخت بگفت توحید بشندی
مندرج ذیل شعر میں کہا ہے کہ باوجود معشوق کے قرب کے عاشق اسے پکارتا ہے۔ علامہ اور استادوں کی رنگارنگی ملاحظہ ہو کہ معشوق کے گیسو میں عاشقوں کے دل گرفتار ہیں اور وہ سب اُسے پکار رہے ہیں۔ یہ شور و غوغا اس واسطے ہے کہ جو دل صاحبِ اخلاص ہیں وہ تو گیسو کے حلقے میں رہیں لیکن ان کے یارب یارب پکارنے سے غیر مخلصوں کو ادھر کا رخ کرنے کی جرأت نہ ہو۔ توحیدِ خالص کے پرستاروں کا عجب سماں باندھا ہے۔ حافظ نے اس شعر میں اپنے مخصوص علامتی انداز میں سورۃ اخلاص کی تفسیر پیش کر دی ہے:

تا بگیسوی تو دست نامزایاں کم رسد
ہر دلی از حلقہ در ذکر یارب یارب است

اس شعر میں بھی توحید کا تصور خالص اسلامی ہے :

نیست بر لوح دلم جز الفقامت دوست

چکنم حرف دگر یاد نداد استادم

فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ میں یہ اشارہ ہے، جیسا کہ اقبال نے کہا ہے کہ تخلیق کی صفت میں باری تعالا نے انسان کو بھی شریک کیا۔ یہ اسی وقت ممکن تھا جب اس کی انفرادیت علامہ موجود ہو۔ تخلیق آزادی کی دین ہے۔ حق تعالا نے انسان کو محبت کی بدولت آزادی اور تخلیق کے اوصاف عالیہ سے نوازا۔ انھی کی بدولت انسان نے انفس آفاق میں اپنے وجود کو موثر اور بامعنی بنایا۔ محبت سے یہ بات ظاہر ہوتی ہے کہ انسان خود مکنتی نہیں۔ وہ اپنے وجود کے اثبات اور بقا کے لیے حق تعالا کا محتاج ہے۔ جس طرح انسان اپنی تکمیل کے لیے خدا کا محتاج ہے، اسی طرح خدا، انسان کی تکمیل اور بقا کا مشتاق ہے۔ وہ اپنی مخلوق کے ذریعے خود اپنے کمال کبریائی کا مشاہدہ کرنا چاہتا ہے :

سایہ معشوق اگر افتاد بر عاشق چہ شد

ما با و محتاج بودیم او بہا مشتاق بود

شعراے متصوفین میں اکثر نے قطرے اور دریا کے اتحاد کا مضمون باندھا ہے۔ یہ وحدت وجود کی عام تشبیہ ہے۔ اس کے برعکس حافظ کہتا ہے کہ اگر قطرے کو کبھی یہ احساس پیدا ہو جائے کہ وہ اور سمندر ایک ہیں تو یہ ایک محال اور لالیعی بات ہوگی۔ قطرہ، قطرہ ہے اور سمندر، سمندر۔ حافظ عام شعراے متصوفین کے برخلاف کہتا ہے کہ قطرے کو یہ عام خیالی چھوڑ دینی چاہیے کہ میں سمندر بن گیا۔ وہ سمندر میں مل کر چاہے اپنی انفرادیت کھوئے لیکن وہ اپنے کو سمندر نہیں کہہ سکتا۔ قطرے کے لیے اس سے بڑھ کر کوئی مہمل دھوا نہیں ہو سکتا۔ یہ وحدت وجود کی شاعرانہ تردید ہے :

خیال حوصلہ بھری بزد ہیہسات

جہاست درسرائیں قطرہٴ محال اندیش

حق تعالٰی کی بندگی میں اخلاص کی ضرورت ہے۔ بندگی اس لیے نہیں کرنی چاہیے کہ اس کے معاوضے میں جنت ملے گی۔ خدا انسان کی بندگی کا اے کیا انعام دے گا، یہ اُسی پر پھوڑ دو۔ وہ جانتا ہے کہ بندہ نوازی کیا ہے؟ بندے کو یہ زیب نہیں دیتا کہ وہ اپنے مالک سے کم و بیش سودا کرے :

تو بندگی چو گدایاں بشرطِ مزدکن

کہ دوست خود روش بندہ پروری داند

دوسری جگہ کہا ہے :

تو بندہٴ نگہ از بادشاہ مکن اسی دل

کہ شرطِ عشق نباشد شکایت کم و بیش

مآظ کا عقیدہ تھا کہ دنیا کی نعمتیں ”متاعِ قلیل“ ہیں۔ آخرت میں خدا اپنے نیک بندوں کو جو اجر دے گا وہ ”عطای کثیر“ ہے۔ لیکن عاشق کے نزدیک ان کی قدر و قیمت ایک جو کے برابر ہے۔ وہ دونوں جہانوں کی نعمتوں کو قُربِ الہی کی خاطر قربان کرنے کو تیار ہے :

نعم ہر دو جہان پیش عاشقاں بجوی

کہ ایں متاعِ قلیل ست و آں عطای کثیر

بندہ عفو و رحمت کا خواستگار ہوتا ہے۔ وحدت وجود میں اس کی گنجائش

نہیں۔ مآظ کے یہاں رحمت اور توفیقِ الہی کا ذکر بکثرت ہے۔ اس کی تہہ

میں ایک طرف بندہ ہے اور دوسری جانب اس کا آقا جو رحیم و کریم ہے۔

اس کا فیضِ رحمت عام ہے :

ممم کہ بی تو نفس میکشم زہی نجلت مگر تو عفو کنی و رچہ چیت عذر گناہ

ہم تم پر تڑپا رہا کن ای طایر قدس
 بیا کہ دوش بستی سروش عالم غیب
 ہاتھی از گوشہ میخانہ دوشش
 لطف الہی بکند کار خویش
 لطف خدا بیشتر از جرم ماست
 کار خود مگر بکرم باز گذاری مآقظ
 خاطر کی رقم فیض پذیرد مہیات
 دارم امید عاطفتی از جناب دوست
 بہشت اگرچہ نہ جای گنہگار ان است
 طبع ز فیض کرامت مبر کہ خلق کریم
 از نامہ سیاہ نترسم کہ روز حشر
 لنگر علم تو ای کشتی توفیق کجاست
 چو پیر سالک عشقت بمی حوالہ کند
 ہر چند ما بدیم تو مارا ہدای مگو
 بہر منزل کہ او آرد خدا را
 سحر با باد میگفتم حدیث آرزو مندی
 بر حمت سر زلف تو والقم ورنہ

کہ دراز است رہ مقصد و من نوسفرم
 نوید داد کہ عام ست فیض رحمت او
 گفت بخشند گنہ می بنوشش
 مرزہ رحمت برساند سروش
 نکتہ سربستہ چہ دانی خموش
 ای بساعیش کہ با بخت خدادادہ کنی
 مگر از نقش پرانگندہ درق سادہ کنی
 کردم جہانتی و امیدم بعفو او ست
 بیار بادہ کہ مستظہر بر حمت او
 گنہ بخشد و بر عاشقان بخشاید
 با فیض لطف او صد ازین نامہ ملی کنم
 کہ دریں بحر کرم غرق گناہ آمده ایم
 بنوش و منتظر رحمت خدا می باشش
 شاہانہ ماجرای گناہ گدا بگو
 نگہ دارش بلطف لایزال
 خطاب آمد کہ واثق شو بالطف خداوند
 کشش چو نبود از آنسو چو سو کشیدن

مندرجہ بالا اشعار میں قرآن پاک کی اس آیت کا سہارا لیا ہے :
 وَلَا تَقْنَطُوا مِنْ رَحْمَةِ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ جَمِيعًا : اس

لہ قرودینی میں بجلتہ رحمت کے ہمت ہے اور نوٹ میں دیا ہے کہ سودی کے
 نئے میں رحمت ہے۔ یحیائی، قدسی، مسعود فرزند اور پڑمان میں رحمت
 ہے۔ میں نے اسے مرعہ خیال کیا۔

قسم کی امید آفرینی اسی وقت ممکن ہے جب کہ بندہ اور خدا دو علامہ ہستیاں ہوں۔ وحدت وجود کے مسلک میں اس کا امکان نہیں۔ ہمہ اوست کی رو سے جب بندہ، خدا سے جدا ہو جاتا ہے تو پھر وہ رحمت کا کس سے خواستگار ہوگا؟ حافظ کے یہاں خدا کے تصور میں اس کی تیز یہی شان برقرار ہے۔ انسان اپنے وجود کا اثبات و تحقق اس کی استغاثت سے کرتا ہے۔ حافظ کے روحانی تجربے میں خدا کی تنزیہی شان کا احترام کرتے ہوئے اس کے قرب و اتصال کا احساس موجود ہے۔ لیکن یہ احساس حق تعالیٰ کی ذات میں ضم ہو جانے سے بالکل خالی ہے۔ قرب کا احساس عشق و محبت کی دین ہے؛ از دل و جاں شرف بہت نامان غرض است غرض این ست دگر نہ دل و جاں میں ہم نہایت یار ناست یہ عابت کہ ریخت طلیسم دولت صحبت آں مونس جاں مارا۔ اس عرصہ کرم دو جہاں بد دل کار افتادہ بجز از عشق تو باقی ہمہ فانی دانست از پای تا سرت ہمہ نور خدا شود در راہ ذوالجلال چو بی پایا و سر شوی ای درد تو ام درماں در بستر ناکامی وی یاد تو ام مونس در گوشہ تنہائی اے جو کچھ مانگتا ہے وہ خدا سے مانگتا ہے۔ اسی سے اے سب کچھ مل جاتا ہے جو اس کا مونس و دمساز ہے :

شکر خدا کہ ہرچہ طلب کردم از خدا

بر منتہای ہمت خود کامراں شدم

حافظ کے بعض اشعار سے یہ شبہ ہوتا ہے کہ شاید وہ قیامت اور جنت و دوزخ کا منکر تھا۔ مجموعی طور پر اس کے کلام کو دیکھا جائے تو یہ خیال غلط ہے۔ مثلاً یہ شعر انکارِ بہشت کی تائید میں پیش کیا جاتا ہے :

من کہ امروزم بہشت نقد حاصل میشود

وعدہ فردای زاہد را چرا باور کنم

چونکہ اے زاہد کی خرافات سے کہہ ہے اور وہ اس کی کسی بات کا

یقین نہیں کرتا، اس لیے اگر زاہد کبھی بہشت کا ذکر کرتا ہے تو وہ جانتا ہے کہ یہ بات بھی وہ اپنے اندرونی روحانی تجربے کی بنا پر نہیں کہتا بلکہ اس کا یہ دعوٰی ظواہر ہی کی تقلید ہے۔ وہ اس جنت کا قائل نہیں جس کی کیفیت زاہد مزے لے لے کر بیان کرتا ہے۔ وہ اس کی ضد میں کہتا ہے :

چو طفلان تا بکی زاہد فسرہی
بسیب بوستان و جوی شیرم
منت سدرہ طوبی از پی سایہ مکش
کہ چو خوش بنگری ای سرور دالیں بہشت

زاہد کی ضد میں یہ سب کچھ کہنے کے باوجود وہ اپنے ذاتی روحانی تجربے کی روشنی میں آخرت اور بہشت کا قائل تھا۔ چنانچہ وہ کہتا ہے :

رحم کن بر دل مجروح و خراب حاقظ زانکہ ہست از پی امروز یقین فردائی
فردا کہ پیش گاہ حقیقت شود پدید شرمندہ رہروی کہ عمل بر مجاز کرد
قدم درین مدار از جنازہ حاقظ کہ گر چہ غرق گناہست میرود بہ بہشت
نصیب ماست بہشت ای خدا شناس برو کہ مستحق کرامت گناہگار انسند
حاقظ نے بڑی نیازمندی کے ساتھ قیامت کے دن کا ذکر کیا ہے جبکہ اعمال کا مواخذہ ہوگا۔ وہ کہتا ہے کہ چونکہ ہم گناہگار ہیں اس لیے باز پرس سے ہمیں رنج ہوگا اور اگر ہم جوابدہی کریں گے تو وہ ہمارے لیے شرمندگی کا موجب ہوگی۔ اس رنج و ملال اور شرمندگی سے بچنے کی بس یہ ایک صورت ہے کہ حق تعالیٰ اپنے لطف و کرم سے ہمارے گناہوں کی پریش کے بغیر ہمیں بخش دے :

بود کہ یار نپرسد گنہ ز خلق کہیم
کہ از سوال ملولیم و از جواب غل

اقبال نے اسی مضمون میں بڑی شوخی سے کام لیا ہے۔ وہ کہتا ہے

کے لیے بچاؤ کی صورت نکل سکتی ہے :

دام سخت ست مگر یار خود لطف خدا

ورنہ آدم نبرد صرف ز شیطان رجیم

حافظ کا عقیدہ ہے کہ خدا قادر مطلق ہے۔ انسان کو زندگی میں جو رنج و رقت ملتی ہے وہ اسی کی طرف سے ہے۔ انسانی اعمال بھی اسی کی مرضی سے صادر ہوتے ہیں : وَمَا تَشَاءُونَ اِلَّا اَنْ يَّكُشَاءَ اللّٰهُ۔ (تمہارے چاہنے سے کچھ نہیں ہوتا بجز اس کے جو اللہ کی مرضی ہے۔) :

گر رنج پیش آید و گر راحت ای مکیم

نسبت ممکن بنفیر کہ اینہا خدا کند

دوسری جگہ کہا ہے کہ انسان کو اپنے سب کام خدا کے سپرد کر دینے چاہئیں :

تو با خدا ی خود انداز کار و دل خوش دار

کہ رحم اگر نکند مدعی ، خدا بکشد

حافظ کے توحید کے تصور کو سمجھنے کے لیے اس پس منظر کو جاننا ضروری

ہے جس سے عالم اسلامی کو عباسیوں کے عہد میں دو چار ہونا پڑا۔ اصل میں اسلامی توحید کا عقیدہ جو قرآن نے پیش کیا ہر قسم کی منطقی اور فلسفیانہ موٹگیافوں سے پاک تھا۔ قرآن نے خدا کی محبت کو ایمان کا جز قرار دیا۔ مومن کی صفت اَشَدُّ مَحَبَّةً لِلّٰہِ بیان کی جس کی عینی مثال رسول اکرم کی زندگی میں ملتی ہے۔ اللہ کی محبت کے علاوہ رسول کی محبت بھی لازمی قرار دی گئی۔ صحابہ کے زمانے میں اصلاح عمل اور خدا اور رسول کی محبت اور اطاعت کے علاوہ پیچیدہ علمی مسائل کی طرف توجہ کرنے کی کسی کو فرصت نہ تھی۔ عباسیوں کے عہد میں جب یونانی علوم و فنون کا عربی زبان میں ترجمہ ہوا تو عقائد کی ابتدائی سادگی قائم نہ رہ سکی۔ جس طرح مسیحیت میں یونانی علوم کا اثر فلسفے اور تصوف کے راستے سے داخل ہوا تھا، اسی طرح اسلامی عقائد بھی یونانی فلسفہ و تصوف سے متاثر

ہوئے۔ فارابی، بوعلی سینا اور ابن رشد نے یونانی فلسفہ کو اسلام سے مطابقت دی۔ شہاب الدین سہروردی مقتول نے اپنی تصنیف ”کتاب حکمت الاشراق“ میں یونانی فلسفہ کو ایرانی تصورات میں سمو کر ایک نیا علمی مرکب تیار کیا جسے اسلام سے تطبیق کی کوشش کی۔ علما کو اس کی یہ کوشش ایسی خطرناک اور نامبارک محسوس ہوئی کہ انھوں نے اس کے قتل کا فتوہ دے دیا۔ چنانچہ آج تک وہ مقتول کہلاتا ہے، نہ کہ شہید۔ یہ یونانی حکمت کے خلاف زبردست ردِ عمل کا اظہار تھا جس کا نتیجہ یہ نکلا کہ یونانی فلسفہ کا جو عمل دخل بڑھ رہا تھا وہ بڑی حد تک رک گیا۔ امام غزالی نے اپنی تصانیف کے ذریعے یونانی فلسفہ کا ردِ عمل کیا اور اسلامی تصویرِ حیات کو اس سے بڑی حد تک آزاد کیا۔ امام ابن تیمیہ اور امام غزالی دونوں نے اپنے اپنے انداز میں اسلامی دین و تہذیب کو پھر سے اپنے پاؤں پر کھڑا کر دیا۔ ان دونوں کی تجدید و اصلاح کا کارنامہ تاریخِ اسلام میں یادگار رہے گا۔ انھوں نے اسلامی تعلیم کو مسخ ہونے سے بچالیا۔

لیکن یونانی اثر کے لیے تصوف کا راستہ اب بھی کھلا ہوا تھا اس لیے کہ اس میں کچھ ایسی مبہم باتیں تھیں کہ لوگوں کی ان کی جانب زیادہ توجہ نہ ہوئی۔ چونکہ ان سے شریعت پر براہِ راست زدنیں پڑتی تھیں اس لیے فقہاء اور علما بھی خاموش رہے۔ پھر چونکہ صوفیاء نے زیادہ زور اس بات پر دیا کہ وہ ظاہر کے ساتھ باطن کی اصلاح کے خواہاں ہیں، اس لیے ان کے خیالات پر اعتراض نہیں کیا گیا۔ ابتدائی اسلامی عہد میں خواجہ حسن بصریؒ کی تعلیم کا مقصد بھی باطنی اصلاح تھا۔ صوفیاء نے اپنا سلسلہ انہی سے ملایا۔ لیکن ان کے یہاں خالص توحید کی تعلیم تھی نہ کہ وحدتِ وجود کی۔ جنید بغدادیؒ کے یہاں بھی وحدتِ وجود کا شائبہ تک نہیں ملتا۔ یہ بدعت بعد میں پیدا ہوئی۔

باطنی اصلاح کی حد تک طریقت، شریعت کے منافی نہ تھی بلکہ اس کے احکام کی ترویج و اشاعت میں مدد و معاون تھی۔ لیکن جب نوافلاطونی تصوف نے

اسلامی سلوک و احسان کو متاثر کیا تو معاملے کی نوعیت بدل گئی۔ فلاطینوس اسکندریہ کی تصنیف ”انے اڈس“ میں جو باطنیت کا فلسفہ پیش کیا گیا اس کا پہلا مرکز روم تھا۔ پھر شام اور مصر میں اس کی تعلیم کے مرکز قائم ہو گئے۔ نسطوری مسیحیت کے تصوف نے بڑی حد تک فلاطینوس کے تصورات کو جذب کر لیا تھا۔ جب مصر اور شام مسلمانوں نے فتح کیے تو وہاں نوافلاطونی تصورات نسطوری مسیحیت کے تصوف کی شکل میں پہلے سے موجود تھے۔ روم میں دیوتاؤں کی پرستش کے وقت سماع و رقص کی رسوم ادا کی جاتی تھیں تاکہ وجد و اہتراز کی کیفیت پیدا ہو۔ نسطوری عیسائیوں نے انھیں بڑی حد تک قبول کر لیا تھا۔ چنانچہ یہ رسوم شام میں مسلمانوں کے زمانے تک موجود تھیں۔ بعض کا خیال ہے کہ فرقہ مولویہ نے جس کے بانی مولانا جلال الدین رومی ہیں، رقص و سماع کو باطنی تربیت کا جز بنایا تو یہ کوئی نئی بات نہیں تھی کیوں کہ یہ رسوم مسیحی صوفیوں میں شام کے علاقے میں پہلے سے چلی آرہی تھیں۔ رقص و سماع کے وزن و تناسب سے اندرونی وزن و تناسب میں اضافہ کرنا مقصود تھا۔ دراصل اندرونی تجربے کے وزن و تناسب اور ہم آہنگی کو اس طرح خارجی صورت میں منتقل کیا گیا۔ اسی وجہ سے رقص و سماع کو فرقہ مولویہ نے عبادت کا درجہ دیا۔ اس زمانے میں شام میں وہ علاقہ شامل تھا جہاں آج کل ترکی کہتے ہیں۔ مسلمانوں سے پہلے یہ پورا علاقہ یونانی سلطنت کا جز تھا۔ نوافلاطونی تصوف کا بنیادی اصول وحدت وجود ہے۔ عالم اسلام میں وحدت وجود اسی تصوف کے اثر سے مقبول ہوا۔ چنانچہ مجاز و حقیقت عروج و تنزلات اور وجود کے مراتب کے متعلق جو خیالات صوفیائے پیش کیے وہ سب کے سب فلاطینوس کے یہاں موجود ہیں اور اس کی تصنیف کے عربی ترجمے سے ماخوذ ہیں۔ اس کی تصنیف ”انے اڈس“ کا انگریزی ترجمہ موجود ہے جس میں تفصیلات دیکھی جاسکتی ہیں۔

بائیں بید بسطامی اور منصور علاج کے الوہیت کے دعویٰ پر جنید بغدادی نے سخت تنقید کی کیوں کہ وہ جس تصوف کو مانتے تھے وہ اعتدال و توازن پر مبنی تھا اور اسلامی توحید کے اصول کو تقویت دینے والا تھا۔ شعرائے متصوفین میں سنائی، عطار اور عراقی نے وحدت وجود کے انتہا پسندانہ خیالات کو اپنایا لیکن ان کے برعکس مولانا روم اور سعدی کے یہاں متوازن نقطہ نظر ہے۔ مولانا روم کے یہاں اگر یہ وجودی عناصر بھی ہیں لیکن خالص توحید کی مثالیں بھی ان کی مثنوی میں کثرت سے موجود ہیں۔ ذات باری میں ختم ہونے کے بجائے قرب و اتصال ان کا مقصود و منہا تھا :

اتصالی بنی تکلف بنی قیاس

ہست رب الناس را با جان ناس

مولانا کے کلام میں خالص توحید کے نئے موجود ہیں۔ وہ فرماتے ہیں کہ الوہیت میں کوئی اس کا شریک نہیں۔ اس کا وجود ماسوا سے علامہ ایک حقیقت ہے۔ اگرچہ ماسوا میں بھی اس کی جلوہ گری ہے۔ وہ خالق کائنات ہے۔ اصلی حاکم وہی ہے۔ دنیاوی حکمرانوں کو اس کے روبرو اپنی بندگی اور عجز کا اعتراف کرنا چاہیے۔ اسی کا دامن پکڑنے میں نجات ہے، کیوں کہ وہ بالا و زیر کے اعتبارات سے لیے نیاز ہے :

لا اِلا اِی جاں ماہِ اِلا اللہ است

ہست الوہیت ردای ذوالجلال

بادشاہی زبید آں خلاق را

دامن او گیر، اِی یار دلیر

وحدت وجود کے فلسفیانہ خیالات کو ابن عربی نے جو مولانا روم کا ہم عصر تھا ”فصوص الحکم“ اور ”فتوحات مکیہ“ میں منظم اور منضبط شکل میں پہلی مرتبہ پیش کیا۔ ابن عربی پر نستوری سیمیت اور نوافلاطونی خیالات کا گہرا اثر تھا۔

اس نے نوافلاطونی تصوّت کو اسلامی اصول و روایات سے مطابقت دینے کی پوری کوشش کی۔ اس کے طرز تحریر میں قوت اور جاذبیت تھی لیکن فلسفیانہ مباحث کی وجہ سے بعض اوقات چیتانی مطالب کی تفہیم دشوار ہو گئی تھی۔ اقبال نے اس کے خیالات کو بغداد کی تباہی سے زیادہ مہلک بتلایا ہے کیوں کہ اس کی وجہ سے اسلامی تعلیم کے متحرک تصوّرات ماند پڑ گئے۔ اس زمانے میں متصوّفانہ خیالات کے خلاف سخت ردّ عمل رونما ہوا۔ اس کا مقصد یہ تھا کہ وحدت وجود کے بجائے ہم وجودیت کے خیالات کو فروغ ہو جو اسلامی سلوک و احسان میں اساسی مقام رکھتے ہیں، یعنی حق تعالا خالق و مقوّم حیات اور بندہ مخلوق کی حیثیت سے دونوں اپنی اپنی جگہ موجود ہیں لیکن وہ ایک دوسرے سے بے تعلق نہیں۔ اسلام میں دعا کے ذریعے بندہ اپنے خالق کے ساتھ قرب و اتصال حاصل کرتا ہے جو حق و قیوم ہے۔ جب وہ اسے پکارتا ہے تو وہ اس کی پکار کو سنتا ہے۔ یہی مقام قرب ہے جس کا قرآن پاک میں ذکر ہے۔ فرط محبت میں بندہ کبھی یہ محسوس کرتا ہے کہ اس کا خالق اس کی رگ گردن سے زیادہ قریب ہے۔ وہ اس کی دعا کو سنتا اور اپنی قدرتِ کاملہ سے اسے شرف قبولیت بخشتا ہے۔ عبادت اور دعا کے ذریعے انسانی روح حقیقتِ مطلقہ سے گہرا رابطہ قائم کر لیتی ہے۔ اس سے روح میں روشنی اور توانائی پیدا ہوتی ہے اور خودی اور خدا دونوں کا عرفان حاصل ہوتا ہے۔ اس کی بدولت زندگی فطری جبر کے لزوم اور مکانیکی عمل سے آزادی حاصل کرتی ہے۔ دنیا کے تمام مذاہب میں دعا اور عبادت کی اسی لیے بڑی اہمیت ہے۔ مذہب کی روح انھی میں ہے۔ بغیر ان کے مذہب میں ظاہری شعائر و رسوم رہ جاتے ہیں جو روح سے خالی ہیں۔ مآخذ بڑے عجز و نیاز سے حق تعالا سے ہدایت کا طالب ہوتے ہیں۔ وہ دعا کرتا ہے کہ میں ادھر ادھر بھٹکتا پھر رہا ہوں تو مجھے سیدھا راستہ دکھا دے۔ میں اپنی زندگی کی تاریکی میں تیرے تابناک

کوکب کے سہارے اپنا راستہ طے کر سکوں گا۔ میں التجا کرتا ہوں کہ تو مجھے اپنی روشنی دکھا دے :

در این شب سیاهم گم گشت راه مقصود
از گوشہ بروں آہی ای کوکب ہدایت

سعدی بھی وحدت وجود کا قائل نہ تھا۔ دراصل مولانا روم اور سعدی کے قبل ہی وحدت وجود کی مخالفت شروع ہو گئی تھی جس کا اظہار غاقانی کے مندرجہ ذیل اشعار سے بخوبی ہو سکتا ہے۔ اس نے اہل علم اور اہل ذوق سے پُر زور اپیل کی کہ خدا را اسلام کو یونانی خیالات کے نرغے سے بچاؤ اور اسے اپنی بکھری ہوئی اصل حالت میں دنیا کے سامنے پیش کرو۔ اس نے اپنے ہم عصر کو متنبہ کیا کہ محض فلسفیانہ عقلیت دین و توحید کے مسائل حل کرنے سے قاصر ہے۔ اس کے لیے ایمان کی پختگی اور دل کی عقیدت درکار ہے۔ اس نے اسلامی اقدار و تہذیب کے تحفظ کی پُر زور دعوت دی۔ بغیر اس کے اسلام اپنی خصوصیات قائم نہیں رکھ سکے گا :

علم تعطیل مشنود از غیر	مست توحید را غفل منہید
فلسفہ در سخن میا میزید	دانگہی نام آں جہل منہید
نقد ہر فلسفی کم از فلسی است	فلس در کیسہ عمل منہید
مرکب دین کہ نافع عرب است	دارغ یونانش بر کفیل منہید
قتل اسطورہ ارسطو را	بر در احسن الجہل منہید
نقش فرسودہ فلاطون را	بر طراز بہیں قتل منہید
علم دین علم کفر شمارید	ہر مان ہمہر قتل منہید
چشم شرع از شامت نافذہ دار	بر سر ناخنہ سہیل منہید
فرض ورنید و سکت آہنید	عذر ناکردن از کسل منہید
محل علم اعتقاد غاقانی	غارش از جہل مستمل منہید

حافظ کے عقائد و خیالات پر مولانا روم اور سعدی شیرازی کے متوازن نقطہ نظر کا اثر نمایاں ہے۔ وہ اسلامی توحید کا قائل تھا نہ کہ وحدت وجود کا۔ عقلیت کے متعلق بھی وہ فاعلی کا ہم نوا ہے۔ مولانا روم اور سعدی نے جس طرح عشق کو عقل پر فضیلت دی، حافظ بھی کہتا ہے کہ زندگی کے مسائل کا حل اور ان کی گرہ کشائی عقل و تحقیق سے ممکن نہیں۔ یونانی فلسفے اور خود مسلمانوں کے علم کلام کو حقیقت کی کنہ تک رسائی ممکن نہیں ہو سکتی اور نہ اس سے تہذیب نفس اور صفائے روح ممکن ہے:

از دفتر عقل آیت عشق آ موزی

ترسم ایں نکتہ تحقیق ندانی دانست

اقبال بھی حافظ اور سعدی کی طرح وحدت وجود کا مخالف تھا۔ وہ اسے اسلامی دین و تہذیب کے لیے خطرہ خیال کرتا تھا۔ اس کا ذات باری کا تصور تنزیہی ہے۔ لیکن حق تعالیٰ کے ماورا ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ وہ انسانوں سے بے تعلق ہے۔ ایک طرف تو اس کی شان ہے: لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ اور دوسری طرف وہ کہتا ہے: نَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ۔ دراصل قرب الہی کا روحانی تجربہ اس قدر لطیف ہے کہ اکثر اوقات سالک کو شبہ ہونے لگتا ہے کہ اس کا وجود ذات باری میں ضم ہو گیا۔ لیکن چونکہ انسان کو زندگی میں ذمہ داریاں پوری کرنی ہیں اس لیے اس میں یہ احساس ضروری ہے کہ قرب الہی حاصل کر لینے کے باوجود مرحلہ شوق طے نہیں ہوا اور ابھی اسے بہت کچھ آگے بڑھنا ہے تاکہ اس کے غفی امکانات کی تکمیل ہو۔ یہ احساس ناتمامی عمل کا سب سے بڑا محرک ہے اور تخلقوا باخلاق اللہ کا یہی مطلب ہے۔ اس میں انسانی عروج و ارتقا کی جانب اشارہ ہے جس کی کوئی حد نہیں۔ وحدت وجود کو تسلیم کرنے سے ترقی اور تکمیل کا خیال باطل ہو جاتا ہے۔ جب منزل پر پہنچ گئے تو پھر

آجے قدم بڑھانے کی ضرورت ہی نہیں رہی۔

اقبال کے یہاں ذاتِ باری کا تصور و احساس اسلامی سلوک و احسان پر مبنی ہے جس کی رو سے خدا ماورا ہوتے ہوئے بھی انسان کے دل میں براجمان ہے۔ دور ہوتے ہوئے بھی وہ قریب ہے۔ اس کے ماورا ہونے کا یہ مطلب نہیں کہ وہ ایک بے تعلق تماشائی کی حیثیت سے آسمان پر بیٹھ کر دنیا پر حکومت کرتا ہے۔ یہ حق تعالیٰ کی تسزیم کا فقیہانہ تصور ہے جس سے انسان کے ایک نہایت ہی لطیف روحانی تجربے میں بھونڈاپن آجاتا ہے۔ اس سے اسی طرح تشبیہ و تجسیم لازم آتی ہے جیسے کہ ہمہ اوست سے۔ اس کے متعلق اقبال کہتا ہے :

بٹھاکے عرش پر رکھا ہے تو نے اے داعظ

خدا وہ کیا ہے جو بندوں سے احتراز کرے

اللہ اس ذاتِ مجبِ الکمال کا علم ہے جو کائنات کا خالق ہے، جس کے وجود سے ہر شے نے اپنا وجود پایا اور جو اپنے وجود و بقا کے لیے کسی دوسرے کا محتاج نہیں بلکہ دوسرے اس کے محتاج ہیں۔ بقول اقبال تخلیقی انایا حق تعالیٰ کا کمال عدمِ حرکت میں نہیں جیسا کہ ارسطو کا خیال تھا بلکہ دائمی فعالیت میں پوشیدہ ہے۔ اس کی ذات میں جو بے شمار امکانات ہیں ان کے ظہور کے لیے وہ ہمیشہ تخلیق کرتی رہتی ہے۔ اسی تخلیق سے اسماء و صفات کا وجود ہے۔ اس کی شانِ الوہیت سے کائنات کی لاشتناہی توانائیاں (انرجیز) جنم لیتی ہیں۔ وہ متصل عالم بھی ہے اور منفصل عالم بھی۔ وہ عالم میں داخل بھی ہے اور ماورا بھی۔ اصل وجود اسی کا ہے۔ عالم اور انسان اضافی وجود رکھتے ہیں۔ انسان کو حقیقی سہارا اسی کی ذات میں ملتا ہے :

نگہِ الجمی ہوئی ہے رنگ و بو میں خرد کھوئی گئی ہے چار سُو میں
نہ چھوڑاے دل فغانِ صبگاہی اماں شاید ملے اللہ ہو میں

توحید ذاتی، صفات و شیوں سے یکسر پاک ہے۔ ذات واجب مقوم فطرت ہے، وہ اور فطرت ایک نہیں ہیں جیسا کہ وحدت وجود کے ماننے والوں کا خیال ہے۔ روحانی تجربے کی اصلیت کا دار و مدار ذات واجب کی مطلق توحید پر ہے۔ اسی کی بدولت زندگی فطرت کی تعقیدات سے آزاد ہو کر آزادی کی فضا میں پہنچتی اور عالم قدر اور عالم تکوین میں ہم آہنگی پیدا کرتی ہے۔ مذہب و اخلاق کا انحصار اسی پر ہے۔ اسی لیے قرآن پاک میں موصیٰ کے غل کوان کے عمل سے ختم قرار دیا ہے جو خالص توحید کے قائل نہیں۔ توحید کے عقیدے سے اس امر کا بھی اثبات ہوتا ہے کہ کائنات کی اصلی حقیقت روحانی ہے۔ اقبال نے توحید کے عقیدے کو اپنا اور اپنی جماعت کا ”سرمایہ اسرار“ قرار دیا ہے۔ ان اسرار کی تفہیم پر ملت کا شیرازہ افکار منہمک ہے۔ اگر ان کی غلط تاویل و توجہ کی گئی تو یہ شیرازہ منتشر ہو جائے گا:

ملت بیضاتن و جاں لا الہ ساز ما پرده گرداں لا الہ

لا الہ سرمایہ اسرار ما رشتہ اش شیرازہ افکار ما

جب تک انسان خالص توحید کا رمزشناس نہیں ہوتا، اس وقت تک بغیر اللہ کی غلامی سے اسے رستگاری نہیں مل سکتی

نقطہ ادوار عالم لا الہ منتہای کار عالم لا الہ

تاہم رمز لا الہ آید بدست بند غیر اللہ را نتواں شکست

ذات واجب کی صفات پر ایمان لانا بھی توحید کا لازمہ ہے۔ انھی صفات کے ذریعے سے ذات واجب اور بندے میں تقرب پیدا ہوتا ہے۔ حق تعالیٰ ماورا ہونے کے باوجود فطری مظاہر کے اختلاف اور انسانی اعمال کے تنوع میں متحد کرنے والا نقطہ ہے جو فعلیت مطلقہ کا حکم رکھتا ہے۔ انسانی وجود بھی فعلیت کی حالت ہے۔ وہ ذات واجب کا قرب و اتصال حاصل کرنے کی جدوجہد کرتا اور اپنے کو ذات واجب میں ضم کرنے کے بجائے اس کی مدد سے اپنا تقرر اور

تحقق حاصل کرتا ہے تاکہ اپنی بندگی اور مخلوقیت کی تکمیل کرے کہ یہی اس کے روحانی سفر کی منزل ہے :

نہ من را می شناسم من نہ او را
ولی دانم کہ من اندر بر او ست

انسانی وجود ذات الہی میں فنا ہونے کے بجائے اس کے قرب سے اپنے کو مستحکم کرتا ہے۔ اقبال نے اس مضمون کو قطرے اور سمندر کی جگہ موتی اور سمندر کی تشبیہ سے بیان کیا ہے :

وصال ما وصال اندر فراق است کشود این گرہ غیر از نظر نیست
گہر گم کردہ آغوش دیا ست ولیکن آب بحر آب گہر نیست
انسانی خودی اور خدا ایک دوسرے سے وابستہ ہیں۔ وہ خودی سے

خدا کو طلب کرتا ہے اور خدا سے خودی کا اثبات چاہتا ہے :

از ہمہ کس کنارہ گیر صحبت آشنا طلب

ہم ز خدا خودی طلب ہم ز خودی خدا طلب

پھر کہتا ہے کہ کبھی یہ شبہ ہوتا ہے کہ ہمارے دل میں تُو ہے یا ہم خود اپنے آپ سے دو چار ہیں۔ خودی یا خدا کے سوا اور کسی کا وہاں گذر نہیں ہو سکتا :

درون سینہ ما دیگری ! چہ بوالعجبی است

کلا خبر کہ تو یی یا کہ ما دو چار خودیم

حافظ نے کہا تھا کہ جس طرح بندہ خدا کا محتاج ہے اسی طرح خدا بندے

کا مشتاق ہے۔ اقبال کہتا ہے کہ خدا انسان کی جستجو میں ہے۔ ”زبورِ عجم“

میں اس نے ایک پوری غزل اسی موضوع پر لکھی ہے۔ مضمون یہ باندھا ہے

کہ ذات واجب اسما و صفات میں متعین ہو کر عالم شہادت میں ظہور فرماتا ہے۔

یہ ظہور اس کی شاہن مہیوی کا اقتضا ہے۔ اقبال نے حدیث قدسی کنت کنزاً

مخفیاً فاجبت ان اعرف فخلقت الخلق و تعرفت الیہم فعر فونی‘

کی توجیہ نہایت لطیف انداز میں کی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ذات باری خود گہر زندگی کی تلاش و جستجو میں ہے۔ یہ گہر زندگی انسان ہے۔ یہ اسی محل کا جز اور اسی شعلے کا شرارہ ہے۔ پھر آخر میں وہ پوچھتا ہے کہ گہر زندگی خودی ہے یا خدا؟ یہ عاشقانہ اور شاعرانہ تجاہل عارفانہ ہے! پوری غزل عارفانہ شوخی سے بھری ہوئی ہے:

ما از خدای گم شدہ ایم او ب جستجو ست یوں مانیاز مند و گرفتار آرزو ست
نگاہی بہ برگ لالہ نوید پیام خویش گاہی درون سینہ مرغاں بہاؤ ہو ست
در نرس آرمید کہ بیند جمال ما چندان کرشمہ داں کہ نگاہش بگفتگو ست
آہی سحر گہی کہ زند در فراق ما بیرون و اندرون زبرد زبرد چارو ست
ہنگامہ بست از پی دیدار خاکی نظارہ ما بہانہ تماشای رنگ دبو ست
پنہاں بذرہ ذرہ و نا آشنا ہنوز پیدا چو ما بہانہ باغوش کلخ و کو ست
در خاکدان ما گہر زندگی گم است ایں گوہری کہ گم شدہ مائیم یا کہ او ست

ایک طرف تو خدا انسان کی جستجو میں ہے اور دوسری جانب بندہ ذات احدیت کی تلاش میں سرگرداں ہے کیوں کہ وہ خود اپنی صفات عالیہ کا جوہا اور انھیں ظہور میں لانے کے لیے بے تاب رہتا ہے۔ "مواصفات" بننے کے لیے وہ اپنی ذات میں اخلاق الہی پیدا کرنے کا متمنی رہتا ہے :

من بتلاش تو روم یا بتلاش خود روم
عقل و دل و نظر ہمہ گم شدگان کوئی تو

وہ عقل اور عشق دونوں سے دریافت کرتا ہے کہ مجھے یہ معنی کسی طرح سمجھنا ہو کہ انسانی خودی اور خدا اس طرح ایک دوسرے کے ساتھ مربوط ہیں؟ یہ کیا راز ہے کہ میں اس کے ساتھ بھی ہوں اور علاحدہ بھی؟

ہم یا خود و ہم با او، بجزاں کہ وصال است ای
ای عقل چہ میگوئی، اسی عشق چہ فرمائی

ایک جگہ کہا ہے کہ خدا اور انسان کا تعلق دیدہ و نظر کا ہے :

میان، من و اور ربط دیدہ و نظر است

کہ در نہایت دوری ہمیشہ با اویم

توحید باری تعالا کی ایک خصوصیت تو اسقاط اضافات ہے۔ دوسری شان یہ ہے کہ وہ عالم کی مختلف صورتوں میں جلوہ گر ہے، اگرچہ یہ سب صورتیں خدا نہیں ہیں۔ تصوف میں بجائے وحدت وجود یا ہمہ اوست کے دعوے کے اگر صرف یہ کہا جاتا کہ حق تعالا کا جلوہ، عالم کے سب مظاہر میں نظر آتا ہے تو کچھ مضائقہ نہ تھا۔ مظاہر میں اس کا جلوہ ہے لیکن انھیں خدا نہیں کہہ سکتے۔ وحدت اور کثرت، انفرادیت اور مطلقیت شیون ذات ہیں۔ انسانی خودی انائے مطلق ہی کا ظہور ہے۔ لیکن اسے انائے مطلق یا ذات واجب نہیں کہہ سکتے جیسا کہ وحدت وجود کے ماننے والوں کا خیال ہے۔ اگر یہ تسلیم کیا جائے تو بندگی اور مخلوقیت کا تصور ختم ہو جاتا ہے۔

در اصل ذات باری کی ماورائیت اور اس کا انفس و آفاق میں جاری ساری ہونا ایک دوسرے کی نفی نہیں۔ روحانی تجربے کا اصل اصول تسلیم کرنا ہے کہ ذات واجب تعالا کائنات میں داخل بھی ہے اور اس سے علاحدہ بھی۔ شیون و صفات کی کثرت سے ذات کی وحدت میں خلل نہیں پڑتا۔ ذات باری اس اعتبار سے داخلی ہے کہ وہ انسانی وجود کا عین ہے اور ہم میں سے ہر ایک کے اندر بطور امکان موجود ہے۔ ماورا اس معنی میں ہے کہ وہ ہمارے تجربے، تخیل اور خواہش سب سے پرے ہے۔ وہ مثل ایک منزل کے ہے جس کی طرف ہم بڑھتے ہیں۔ ”منزل ما کبر یا ست“ اگر وحدت وجود صحیح ہے تو عالم اور افراد غیر حقیقی ہیں لیکن عقل سلیم اسے ماننے کو تیار نہیں۔ ذہنی طور پر واجب تعالا کی ماہیت کو نہیں سمجھا جاسکتا لیکن انسان اس کے احساس سے محروم بھی نہیں۔ یہ لطیف احساس دل پر منکشف ہوتا ہے۔ وہ بیک وقت ورا، الورا بھی ہے اور رگ جاں سے قریب بھی۔ اس دعوے کو منطقی اور فقیہانہ

انداز میں ثابت کرنا ممکن نہیں لیکن اس لطیف روحانی احساس کی حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا:

اسرار ازل جوئی بر خود نظری فاکن

یکتائی و بسیاری، پہنائی و پیدائی

اقبال نے ایک بڑا لطیف نکتہ بیان کیا ہے کہ مظاہر کوئی نہیں اگرچہ ذات باری کا جلوہ موجود ہے اور وہ اس سے بے تعلق نہیں لیکن ان پر مطلق ہونے کا اطلاق نہیں کیا جاسکتا۔ ان کی اضافی حیثیت کبھی بھی دور نہیں ہو سکتی۔ مظاہر فطرت اور انسان دونوں حق تعالا کے شیون ہیں۔ وہ مطلق نہیں، مطلق کا جلوہ ہیں۔ ظاہر ہے کہ ان دونوں باتوں میں بڑا فرق ہے:

مجو مطلق دریں دیر مکافات

کہ مطلق نیست جز نور السموات

اس شعر میں آیت شریفہ **اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ** کی طرف اشارہ ہے۔ نور سے زیادہ لطیف شے انسانی ذہن میں نہیں آ سکتی۔ حق تعالا بھی زمین اور آسمان میں نور کی طرح ہے۔ اس کا نفوذ ہر شے میں ہے لیکن ہر شے نور نہیں کہی جاسکتی۔ بالکل اسی طرح خدا کا جلوہ کائنات میں ہر شے میں ہے لیکن ہر شے کو خدا نہیں کہہ سکتے۔

اقبال کی طرح حافظ بھی رحمت الہی پر ایمان رکھتا ہے۔ اس کی تہ میں بھی خدا کی تنزیہی شان اور اس کی قدرت موجود ہے۔ وحدت وجود میں رحمت و مغفرت کا تصور بے معنی ہے۔ اس لیے کہ اگر انسان اس کی ذات میں جذب ہو گیا ہے تو پھر وہ رحمت کس سے طلب کرے گا۔ اقبال

کے ابتدائی زمانے کے اس شعر میں جوش بیان اور عقیدت ملاحظہ ہو:

موتی سمجھ کے شان کریمی نے چن لیے

قطرے جو تھے مرے عرقِ انفعال کے

دوسری جگہ کہا ہے :

کوئی یہ پوچھے کہ وعظ کا کیا بگڑتا ہے

جو بے عمل پہ بھی رحمت وہ بے نیاز کرے

حافظ اور اقبال دونوں نے ذات باری کی بندگی پر فخر کیا۔ وحدت وجود

میں بندگی کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا کیوں کہ بندگی کرنے والا بھی وہی ہے

جس کی وہ بندگی کرتا ہے۔ بندگی میں حق تعالیٰ کی تنزیہ بھی شان اور اس کی

عظمت و برتری اور اپنی مخلوقیت کا احساس بنیادی حیثیت رکھتا ہے۔

حافظ کا شعر ہے :

بولای کہ تو گر بندہ خویشم خوانی

از سر خواجگی کون و مکاں بر خیزم

کم و بیش اسی قسم کا خیال اقبال نے بھی ظاہر کیا ہے :

مقلع بے بہا ہے درد و سوز آرزو مندی

مقام بندگی دے کر نہ لوں شان خداوندی

دونوں عارفوں کے یہاں شوقِ سجدہ کا اخلاص اور بلند مقامی ملاحظہ ہو:

حافظ :

بر آستان جانان گر سر تو اوں نہادن

گلبانگ سر بلندی بر آسمان تو اوں نرد

اقبال :

وہ ایک سجدہ جسے تو گراں سمجھتا ہے

ہزار سجدوں سے دیتے آدمی کو نجات

مقامِ دل

حافظ اور اقبال ذات باری تعالیٰ کے متعلق تنزیہی تصور و احساس

رکھنے کے باوجود انسان کے باطنی اور روحانی تجربے کے قائل تھے۔ خدا کی موجودگی ایک ناقابل تقسیم وحدت ہے۔ اس کے لیے صرف یہ اعتقاد کافی نہیں کہ وہ ماضی و ناظر ہے۔ اس کا وجدانی ادراک ضروری ہے۔ اسلامی احسان و سلوک میں دل کو وجدانی ادراک کا مرکز مانا گیا ہے۔ اس کے آئینے میں جمال الہی جلوہ فگن ہوتا ہے۔ حافظ کہتا ہے کہ اس کے جمال کے علاوہ میرے دل میں اور کچھ نظر نہیں آتا :

بہ پیش آئینہ دل ہر آنچہ میدارم
بجز خیال جمالت نمی نماید باز

حق تعالیٰ چاہے نظر سے غائب ہو لیکن عارف کے دل میں جاگزیں ہوتا ہے۔ حافظ کہتا ہے کہ تو میرے دل میں برا جان رہ۔ میں تیرے لیے دعا اور ثنا کا تحفہ برابر پیش کرتا رہوں گا :

ای غایب از نظر کہ شدی ہمنشین دل
میگویم دعا و ثنا می فرستمت

وہ اپنے دل کے سامنے دو متبادل صورتیں پیش کرتا ہے اور اس سے کہتا ہے کہ دو جہاں کی نعمتیں ایک طرف ہیں اور محبوب کا عشق دوسری طرف۔ تو ان دونوں میں سے ایک چن لے۔ دل نے عشق کو ترجیح دی :

عرضہ کردم دو جہاں بر دل کار افتادہ
بجز از عشق تو باقی ہمہ فانی دانست

حافظ نے واعظ کو طنز سے کہا کہ تجھے اس بات پر فخر ہے کہ تیری رسانی شمع تک ہے۔ مجھے دیکھ کہ میرا دل حق تعالیٰ کا مسکن ہے لیکن میں اس پر بھی ذرا غرور نہیں کرتا۔ تو حکام کی رسانی کا ڈھنڈو ما پیشنا پھرتا ہے۔ میں ہوں کہ اپنے ماز کو چھپاتا ہوں۔ میرا ماز میرے لیے سب سے بڑی برکت اور نعمت ہے :

واعظ شمعہ شناس اس غفلت کو مفروش
راکھ منزگہ سلطان دل مسکین منست

تیرے دل پر اس وقت معرفت کے اسرار منکشف ہوں گے جب
تو شراب خانے کی مٹی کو اپنی آنکھوں کا سرمہ بنائے گا، یعنی اپنے اوپر مستی
اور بے خودی کی کیفیت طاری کرے گا۔ حافظ کے یہاں دوسرے شعرائے
متصفین کی طرح جام جم دل کی علامت ہے جس میں یہ صفت ہے کہ تمام
رموز حیات و کائنات اور مستقبل اس میں روشن ہو جاتا ہے :

بسر جام جم آنکہ نظر توانی کرد
کہ خاک میکدہ کحل بصر توانی کرد

دل کا جام جم جس گوہر سے بنتا ہے اس کی کان اس دنیا میں نہیں۔
تو کوزہ گروں کی مٹی سے اسے بنانا چاہیے تو تیری غلطی ہے۔ مطلب یہ کہ
دل کا جام جم بڑی ہی لطیف شے ہے۔ اسے روحانیت میں تلاش کرنا چاہیے
نہ کہ مادیت میں :

گوہر جام جم از کان جہان دگر است
تو تمنا ز بگل کوزہ گراں میداری

جام جم کی تلاش و جستجو خارجی عالم میں فضول ہے۔ سوائے دل کے
اس کی تمنا کہیں اور نہیں کرنی چاہیے۔ اگر کوئی اپنے دل کے دریچوں کو کھول
دے تو سارے اسرار و رموز اس کے اندر موجود ہیں۔ حافظ نے مندرجہ ذیل
غزل میں دل کی فضیلت کا زمرہ چھیڑا ہے اور جام جم کی علامت کے
ذریعے بڑے اہم امور کی جانب اشارے کیے ہیں :

ساہا دل طلب جام جم از ما میگرد
آنچہ خود داشت ز بیگانہ تمنا میگرد

دل کو نہ جانے کیا ہو گیا کہ برسوں ہم سے جام جم طلب کرتا رہا۔ عجیب بات

ہے کہ خود اس کے پاس جو چیز موجود تھی وہ دوسروں سے مانگتا رہا۔ اس شعر میں اپنے آپ کو غیر تصور کیا ہے :

گوہری کز صدف کون و مکاں پیر و نست

طلب از گم شدگان لب دریا میگرد

وہ موتی جو کون و مکاں کے صدف سے باہر تھا اسے ان سے طلب کرتا رہا جو خود دریا کے کنارے ڈانواں ڈول اپنا راستہ گم کیے ہوئے پھرتے تھے۔

مشکل خویش بر پیرمغاں بردم دوش

کو بتائید نظر حلّ معما میگرد

میں نے اپنی مشکل کل پیرمغاں کے سامنے پیش کی۔ وہ اہل نظر تھا اور باتوں باتوں میں دل کی غلش دور کر دیتا تھا۔

دیش خرم و خداں قدرح بادہ بدست

واندراں آئینہ صد گونہ تماشا میگرد

میں نے دیکھا کہ وہ خوش و خرم ہے اور اس کے ہاتھ میں شراب کا پیالہ ہے۔ اس کا شراب کا پیالہ آئینے کے مثل تھا جس میں وہ طرح طرح کے نظارے دیکھ رہا تھا۔ یہاں شراب کے پیلے سے پیرمغاں کا دل مراد ہے جو حقائق و معارف کا خزانہ تھا۔ مطلب یہ کہ مستی اور سرشاری کے بغیر زندگی کے راز نہیں کھلتے۔

گفتم ایس جام جہاں ہیں بتو کی داد حکیم

گفت آں روز کہ ایں گنبد مینا میگرد

میں نے پوچھا کہ حکیم مطلق نے یہ جام جہاں غما تھے کب عطا کیا؟ اس نے جواب دیا کہ جس روز وہ گنبد مینا بنا رہا تھا یعنی کائنات کی آفرینش کر رہا تھا۔ یہاں ماقظ نے روز الست کی جانب اشارہ کیا ہے جس کا ذکر اس کے یہاں دوسری جگہ بھی آیا ہے۔ مطلب یہ کہ عشق و مستی انسان کی سرشت میں ہے۔

بیدلی در ہماحوال خدا با او بود

او نمیدیش و از دور خدایا میگرد

یہ پیرمغاں عاشق تھا اور ہر حال میں خدا اس کے ساتھ تھا لیکن پھر بھی وہ اس کو یاد کرتا اور پکارتا تھا۔ اس شعر میں حافظ نے یہ واضح کیا ہے کہ اگر کسی کو قرب خداوندی حاصل ہو تو بھی اس کا یہ فرض ہے کہ وہ خدا کو یاد کرے کیوں کہ قرب کے باوجود اس کی ذات ماورائے یہاں یہ بتلانا مقصود ہے کہ پیرمغاں اپنی روشن ضمیری کے باوجود یاد الہی سے غافل نہ تھا۔ یاد اس وقت کی جاتی ہے جب کہ خدا کو اپنی ذات سے علامہ اور بلند سمجھا جائے۔ یہی اسلامی سلوک و احسان ہے۔ قرب کی حالت میں ذکر و فکر میں اور اضافہ ہو جاتا ہے۔

آخر میں حافظ نے پیرمغاں سے پوچھا کہ معشوق کی زلف کس غرض سے ہے ؟ اس نے میرے سوال کا یہ مطلب سمجھا کہ میں گویا محبوب کی زلف کی شکایت کر رہا ہوں کیوں کہ اس میں میرا دل پھنس گیا تھا۔ حافظ نے یہ نہیں بتلایا کہ پیرمغاں اس کے سوال کا مطلب ٹھیک سمجھا یا نہیں ؟ اس نے یہ بات قارئین کے تخیل پر چھوڑ دی۔ اس غزل میں دل کے جام جہاں نما ہونے کی حقیقت کو ایک محسوس حقیقت اور ایک کہانی کے طور پر پیش کیا ہے۔ حافظ کی بلاغت کا یہ خاص انداز ہے۔

دل میں اسرار و رموز کا انکشاف خود اس کی باطنی اور وجدانی صلاح کا نتیجہ ہے۔ حضرت سلیمانؑ اپنی انگوٹھی سے غیب کی باتیں جان لیتے تھے لیکن جب وہ انگوٹھی گم ہو گئی تو ان کا اقتدار اور غیب کا علم بھی جاتا رہا۔ دل کا جام جم کبھی گم نہیں ہوتا کیوں کہ وہ وہی ہے اور انسانی فطرت میں ودیعت ہے۔ وہ حضرت سلیمانؑ کی انگوٹھی کی طرح دنیاوی افادیت کا نہیں بلکہ ہذب و وجدان کا پراسرار رمز ہے جس کے تلف ہو جانے کا خوف نہیں۔

نہ وہ کبھی ناکارہ ہو سکتا ہے :

دلی کہ غیب نما است و جام جم دارد
ز خاتمی کہ دمی گم شود چہ غم دارد
دل آئینے کے مثل ہے۔ اگر اس میں محبوب کا عکس دیکھنے کی آرزو ہے
تو اس میں جلا پیدا کرو۔ بغیر اس کے وہ بیکار ہے۔ بھلا کسی نے کبھی سنا
ہے کہ گل و نسرس لوہے اور کانسی میں آگے ہوں؟ اس لیے اگر دل کے آئینے
کو روشن کرنا ہے تو اس کی اصلاح و تربیت اور ریاضت ضروری ہے تاکہ
فکر و نظر کے سارے حجاب اٹھ جائیں :

روی جاناں طلبی آئینہ راقابل ساز ورنہ ہرگز گل و نسریں نمد ز آہن دروی
ز ملک تا ملکوتش حجاب بردارند ہر آنکہ خدمت جام جہاں نما یکند
دل جذبہ و تمہیل کا اندرونی عالم ہے۔ اس طلسمی عالم میں خارجی حقائق
اور تجربے بھی گھل بھل کر اندرونی رنگ اختیار کر لیتے ہیں۔ فن کار کو اپنے اندرونی
تجربے میں خارجی گل و گلشن کے نظارے میسر ہوتے ہیں۔ چنانچہ وہ اپنے
دل کی سیر میں ایسا محو اور مستغرق ہوتا ہے کہ باہر نظر اٹھا کر نہیں دیکھتا۔
حافظ نے ان اشعار میں یہی خیال پیش کیا ہے :

باد صبحی بہوایت ز گلستاں برخواست کہ تو خوشتر ز گل و تازہ تر از نسریں
سرد رس عشق دارد دل دردمند حافظ کہ نہ خاطر تماشا نہ ہوای بلغ دارد

سعادت نے یہ مضمون اس طرح ادا کیا ہے :

ای تماشا گاہ عالم روی تو

تو کجا بہر تماشا میروی

بیدل نے حافظ ہی کے مضمون کو اپنے رنگ میں پیش کیا اور اسے دروں بینی کا طلسم

بتا دیا: ستم است اگر ہوسست کشد کہ بسیر سرحدن درآ

تو ز چنہ کم ند میدہ در دل کشا نہ من درآ

پنی نافہ پای جہستہ بو پسند زحمت جستجو
بخیال حلقہ زلف لوگر ہی خور و بختن در آ لہ

لہ حافظ سے اردو غزل نگاروں نے ہر زمانے میں فیض اٹھایا اور اس کے مضامین کی ترکیبیں اور الفاظ مستعار لیے۔ حافظ کے یہاں گلشن و چمن کے شعری محرک مختلف انداز میں استعمال کیے گئے ہیں۔ انسانی طبیعت کے متعلق وہ کہتا ہے کہ تجھے چمن کے تماشے کی کیا ضرورت ہے کیونکہ تو خود گل و نسری سے زیادہ حسین ہے :

باد صبحی بہوایت زحمتاں بر خاست کہ تو خوشتر ز گل و تازہ تر از نسری
میر تقی میر نے اسی خیال کو اس طرح ادا کیا ہے :

کم نہیں دل پہ داغ بھی اسے مرغ اسیر گل میں کیا ہے جو ہوا ہے تو طلب گار چمن
سرو دلچ لالہ دگر سرین دکن میں پند ہے دیکھو ہر اک باغ نگاہ ہے اپنے گلین نیالور کا
حافظ :

بنا تو ای سرو دہاں با گل و گلشن چکنم زلف سنبل پر شمع عارض سوسن چکنم
میر :

ابھی لگے ہے تجھ بن گلگشت بارغ کس کو محبت رکھے گلوں سے اتنا داغ کس کو
تم بن چمن کے گل نہیں چڑھتے نظر کبھو یہ کیا روش ہے آؤ چلو ملک ادھر کبھو
گلشن بھرا ہے لالہ دگر سے اگر چہ سب پُر اس بغیر اپنے تو بھائیں لگی ہے آگ
حافظ :

عزم دیدار تو دار و جان برب آمدہ باز گردیا بر آید چہیت فرمان شما
میر غلام حسن دہلوی :

دل اور جگر ہو ہوا کھنکھوں تک تو پہنچے کیا حکم ہے اب آگے نکلیں کہو نہ نکلیں
خاتم چاند پوری نے حافظ کے ایک شعر کا ہو ہو ترجمہ کر دیا۔ لیکن یہ ماننا پڑے گا کہ اس
(باقی صفحہ ۲۱۱ پر)

اقبال کے یہاں دل، عشق اور خودی کا منبع ہے۔ اس کی خصوصیت دائمی اضطراب اور بے چینی ہے۔ نہ معلوم وہ کس کے جلوے کا شہید ہے کہ ہر لمحہ مضطرب اور بے قرار رہتا ہے۔ وہ کائنات کے گوشے گوشے کو چھان مارتا ہے کہ شاید کہیں جا کر وہ اپنی غیر آسودگی بھول جائے لیکن وہ نہیں بھولتا۔ نہ اسے

(بقیہ ماحشیہ ملاحظہ ہو)

نے حائق کے مضمون سے ہٹ کر خاص لطف پیدا کیا ہے۔

حائقہ:

گر زمیں بخت شرم خروہ مگیر مجلس وعظ دراز است و زماں خواہد بود قائم:

مجلس وعظ تو تادیر رہے گی قائم یہ ہے میخانہ ابھی پی کے چلے آتے ہیں غالب کے طرز بیان پر اگرچہ اکبری عہد کے شاعروں کا گہرا اثر ہے لیکن اس نے مضامین میں حائق سے استفادہ کیا ہے۔ یہاں غالب کے چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں جن کا محرک حائق معلوم ہوتا ہے۔ غالب نے ایک جگہ اہل کشت کو خطاب کیا کہ اگر میں کعبہ میں جاؤں تو مجھے طعنہ مت دو کیوں کہ میں نے تمہارے ”حقِ صحبت“ کو نہیں بھلایا۔ اگرچہ غالب نے مضمون بدل دیا ہے لیکن حقِ صحبت کی ترکیب حائق سے مستعار لی ہے۔ یہ بڑی معنی خیز ترکیب ہے۔ حقِ صحبت کے بغیر تہذیبِ معاشرت کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔

حائقہ:

یار اگر رفت حقِ صحبت دیر میں نشستا عاشق بندہ کہ دم من ز پی یار دگر سرور دد دل و جانم فدای آں یاری کہ حقِ صحبت جہر و وفا گہوارد غالب:

کعبہ میں جاہل تونہ دو طعنہ کیا کہیں بھولا ہوں حقِ صحبت اہل کشت کو (باقی صفحہ ۲۱۲ پر)

صحرا میں مین ہے اور نہ آب رواں اس کی خوشنودی کا موجب ہے۔ دراصل مناظر
فطرت دیکھ کر اس کی بے قراری اور بڑھ جاتی ہے :

ندامت دل شہیدِ جلوہ کیست نصیب او قرار یک نفس نیست
بعضرا بردش افسردہ تر آشت کنار آبجوی زار بگریست

(الفیہ ماستیہ ص ۱۰۰)

نائب کے اور دوسرے اشعار ملاحظہ ہوں جن میں حافظ کا اثر نمایاں ہے۔
حافظ :

آسماں بار امانت توانست کشید قرعہ کا بنام من دیوانہ زدند
نائب :

برد آدم از امانت ہر چہ گردوں برفت ریخت می بر خاک چوں در جام گنبدین شد
حافظ :

دل کم لاف تجر زدی کنوں صد شغل ربوی زلف تو بآباد مہم دم دارد
غالب :

وہ حلقہ ہائے زلف کہیں میں ہیں لہ خدا رکھ لیجو میرے دعویٰ و راستگی کی شرم
حافظ :

بیاتاکل برا نشانیم وی در ساغر اندازیم فلک با سقف بشکافیم طرعی نو در اندازیم
غالب :

بیا کہ قاعدہ آسماں بگر دانیم قضا بگردش رطل گراں بگر دانیم
حافظ :

شب تاریکے ہم موج و گردابی چنین مائل کجا دانند حال ما سبک تران ساحل
غالب :

ہوا مخالف شب تار و بحر طوعاں خیر گستاخگر گشتی و ناخدا غفلت

دوسری جگہ کہا ہے کہ مسجد و میخانہ اور دیر و کلیسا سب دل کی خاطر میں نے بنائے ،
لیکن وہ وہاں بھی خوش نہیں :

مسجد و میخانہ و دیر و کلیسا و کشت
صد فسون سازند بہر دل و دل خوشنودنی

(بقیہ ماضیہ ملاحظہ ہو)

حافظ :

اگر دشنام فرمائی و گزنفریں دعا گویم جواب تلخی زبیدی بعلل شکر عارا

غائب :

کتنے شیریں ہی تیرے لب کہ رقیب گالیاں کھا کے بے عزانہ ہوا

حافظ :

پدرم ردفہ ضواں بد و گندم بفروخت من چا ملک بہاں را بجوی نفروشم

غائب :

خواجہ فردوس بمیراث تمنا دارد دایا گرد در روش نسل آدم نرسد

حافظ :

ہر کئی نہ گزرنی یاد ہی کند ولی گوش سخن شنو کجا دیدہ افتبار کو

غائب :

سب کہاں کچھ لالہ و گل میں نمایاں ہو گئیں خاک میں کیا سوئیں ہوں گی کہ نہاں ہو گئیں

حافظ :

دل از غم خود را مرغ و دشت باد کہ بد بخاطر امیدوار مانوسد

حافظ فضلہ ممتاز دہلوی :

بجٹے یا رے کس طرح کردیا مایوس اور اپنی خاطر امیدوار میں کیا تھا

(باقی صفحہ ۲۱۴ پر)

اقبال نے شعرائے متصوفین کی طرح یہ تسلیم کیا کہ دل کا تعلق گوشت پوست سے نہیں بلکہ روحانی عالم سے ہے۔ جس طرح حق تعالا کے کُن ارشاد فرمانے سے عالم کی نمود ہوئی، اسی طرح دل کی آرزو مندی نے نئے جہان پیدا کرتی ہے۔ نہ اس کی آرزو مندی کی کوئی حد ہے اور نہ اس کے تخلیق مقاصد

(بقیہ ماشیہ ملاحظہ ہو)

حافظ :

جہات آفتاب ہر نظر باد ز خوبی روی خوبت خوبتر باد
حالی :

ہے سب جو کہ خوب سے ہے خوبتر کہاں اب دیکھیے ٹھہرتی ہے جا کر نظر کہاں
حالی نے حافظ کے لفظوں کو ہو بہو اپنے شعر میں لے لیا۔ اس کا شعر حافظ کی آواز باز گشت ہے۔

جگر کے کلام میں حافظ کی مستی کا رنگ صاف جھلکتا ہے۔ انھوں نے اپنی شانوار شخصیت کو حافظ ہی کے ڈھنگ پر ڈھالا تھا۔ ایک مرتبہ میں نے اُن سے دریافت کیا کہ آپ کا محبوب شاعر کون ہے ؟ اس کے جواب میں انھوں نے شاعر کا لفظ حذف کر دیا اور صرف محبوب رہنے دیا اور کہا ”میرا محبوب حافظ ہے۔“ یہ کہہ کر ان کی معنی خیز مسکراہٹ ان کے لبوں پر کھیلنے لگی اور وہ یہ شعر گنگنا نے لگے۔ اس سے حافظ کے ساتھ جگر کی محبت اور عقیدت دونوں ظاہر ہوتی ہیں :

کسی کی مست خرابی کا ماہ کیا کہنا ! کہ جیسے حافظ شیرازہ چور چور آئے
جگر نے حافظ سے فیض اٹھایا۔ حافظ کا شعر ہے :

یک قصہ پیش نیست عشق ویر عجب کز ہر نیاں کہ می شنوم نامکر راست
جگر نے اسی مضمون کو اس طرح ادا کیا ہے :

کوئی حد ہی نہیں شاید محبت کے فسانے کی ستارہا رہے جس کو جتنا یاد ہوتا ہے

کی کوئی مد ہے :

تو میگوئی کہ دل از خاک و خون ست گرفتار طلم کاف و نون است
دل ما گرچہ اندر سینہ ما ست ولیکن از جہان ما برون است
دل کو خارجی عالم کی پروا نہیں۔ اسے اصلی خوشی اور اطمینان اندرونی
عالم میں ملتا ہے۔ وہ جہان رنگ و بو اور پست و بلند کو خاطر میں نہیں لاتا۔
اس کی دنیا میں زمین و آسمان اور چار سو کا وجود نہیں۔ اس باطنی عالم میں
سوئے ذات، خداوندی کے اور کچھ نہیں۔ اس کے ذکر سے دل کو دست نصیب
ہوتی ہے۔ یہاں اقبال کی دروں بینی اور حلقہ کی پراسرار باطنیت میں کوئی
فرق باقی نہیں رہتا۔

انسانی علم کا ماخذ حواس بھی ہیں اور وجدان بھی۔ حواس، ادراک و تعقل
کے ذریعے خارجی عالم کو اپنے قوانین کی گرفت میں لاتے ہیں۔ اس کے برعکس
انسان کی وجدانی صلاحیت کی رسائی حقیقت کے ان پہلوؤں تک ہے جہاں
ادراک و تعقل کام نہیں کرتے۔ خاص کر باطنی زندگی کے احوال، وجدان ہی کے
ذریعے سے محسوس ہوتے ہیں۔ قرآن پاک انفس و آفاق، ظاہر و باطن، عالم شہاد
اور عالم غیب کے حقائق کو انسان پر روشن کرتا ہے، اس لیے اس نے خارجی اور
باطنی علم حاصل کرنے کا طریقہ بتلادیا۔ قرآن میں ہے : وَجَعَلْنَا آلَهُمْ سَمْعًا وَ
أَبْصَارًا وَآفَاقًا (”اور خدا نے تمہیں کان، آنکھیں اور دل عطا فرمایا“) اس
سے یہ بتلانا مقصود تھا کہ خارجی عالم کا علم کانوں اور آنکھوں سے اور باطن کا
علم دل کے ذریعے حاصل ہوتا ہے۔ چنانچہ ان سب وسائل کے استعمال سے
انسان انفس و آفاق کا علم حاصل کرتا ہے۔ دل سے معرفت، انفس اور حقیقت کے
وہ پہلو منکشف ہوتے ہیں جن تک عقل و ادراک کی رسائی نہیں ہوتی۔
دل وجدان کا مرکز ہے، بالکل اسی طرح جیسے کان اور آنکھ ادراک اور تعقل
کے وسائل ہیں :

دل بیٹا بھی کر خدا سے طلب
آنکھ کا نور دل کا نور نہیں

دل میں یہ قابلیت ہے کہ حواس و تعیش کی مدد کے بغیر حقیقت کی کُنہ تک پہنچ جائے۔ اقبال نے دل کو جذبہ بند سے تشبیہ دی ہے جو شام و سحر کی گردش سے بے نیاز ہے۔ وہ اپنا دماں خود تخلیق کرتا ہے۔ جس طرح فطرت کا زماں ہے، تاریخ کا زماں ہے، اسی طرح دل کا وجدانی زماں ہے جو اخلاک کی گردش سے جدا ہے :

تجھابو کی بوند اگر تو سے تو خیر دل آدمی کا ہے فقط اک جذبہ بند
گردش مد و ستارہ کی ہے ناگوار اسے دل آپ اپنے شام و سحر کا ہے نقش بند
ایک جگہ کہتا ہے کہ تجھے خارجی عالم کا تو علم حاصل ہے لیکن یہ نہیں معلوم
کہ دل کی حقیقت کیا ہے؟ یہ چاند کے مثل ہے جس کے گرد ساری کائنات
نے ہال بند رکھا ہے۔ خدا کی نشانیاں خارجی عالم میں بھی نظر آتی ہیں اور باطنی
تجربے میں بھی :

جہان رنگ و بودانی ولی دل چسیت میدانی؟
مہی کز حلقہ آفاق سازد گرد خود ہالہ

فطرت نے انسان کو دل اس واسطے دیا کہ اس کے ذریعے اس کی آزمائش کرے کہ وہ خارجی رکاوٹوں کو دور کر کے اپنی زندگی کے ممکنات کو ظہور میں لاتا ہے کہ نہیں؟ اقبال خدا سے دعا کرتا ہے کہ تو مجھ سے وہ دل چسین لے جو سود و زیاں کا پابند ہے۔ اس کے بجائے مجھے ایسا دل دے جو عالم کی پستیوں سے اپنے کو بلند کر سکے۔ اس شعر میں اقبال نے لفظوں کی تکرار سے مولانا روم کے اسلوب کا نتیجہ کیا ہے۔ مولانا کے یہاں بیسیوں اشعار ایسے ہیں جن میں اس قسم کی لفظوں کی تکرار، معانی کی تاکید کے لیے استعمال کی گئی ہے :

بدہ آں دل بدہ آں دل کہ گیتی را فرا گیرد
 بگیر ایں دل بگیر ایں دل کہ در بندم و بیش است
 وہ ذات باری سے شکوہ کرتا ہے کہ تو نے میرے دل میں عشق کی چنگاری
 رکھ دی۔ میں اسے کہاں لے جاؤں ؟ عارفانہ شوخی کے انداز میں کہتا ہے کہ تو نے
 یہ غلطی کی کہ میری جان کے اندر سوز مشتاقی پیدا کر دیا :
 شرار از خاک من خیزد کجا ریزم کرا سوزم
 غلط کر دی کہ در جانم فلگندی سوز مشتاقی
 اس کا دعوا ہے کہ انسان کے دل میں یہ قابلیت ہے کہ وہ عشق الہی کی آگ
 اپنے میں سمو لے :

بر دل آدم زدی عشق بلا انگیز را
 آتش خود را باغوش نیستانی نگر
 اقبال کہتا ہے اگر میں دل کا راز جان لوں تو دو عالم بھی اس کے آگے
 پہنچ میں :

نخواہم ایں جہان و آں جہاں را
 مرا ایں بس کہ دامن رمز جاں را
 دل کا تعلق مادی جسم سے وہی ہے جو آگ کا دھوئیں سے۔ اس میں اصلی
 حقیقت آگ ہے اور دھوئیں کا وجود ضمنی ہے۔ آگ کی طرح دل کی خاصیت
 سوزش اور ترپ ہے :

دل ما آتش و تن موج دودش
 تپید دم بدم ساز وجودش
 ایک جگہ کہا ہے انسانی دل کا فطرت کے ساتھ چپا ہوا ربط ہے۔
 فطرت جب ممنون نگاہ بنتی ہے تو اس میں کچھ معنی پیدا ہوتے ہیں ورنہ وہ
 بے مقصد اور بے غایت ہے۔ یہاں اقبال ماقظ کی دروں بینی کے بہت قریب

عمسوس ہوتا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر دیکھا جائے تو اقبال نے درون و بیرون کو ایک دوسرے میں سمویا ہے۔ یہاں ایک وقتی شاعرانہ کیفیت بیان کی ہے :

جہاں رنگ و بو گلہ ستہ ما ز ما آزاد و ہم وابستہ ما
دل مارا با و پوشیدہ راہیت کہ ہر موجود ممنون نگاہیت
مغنی کی نوا کی پرورش اس کے دل کے خون سے ہوتی ہے، جمعی تو
نفسے کا زیر و بم سننے والوں کے دلوں کو تسخیر کرتا ہے :

خون دل و جگر سے ہے میری نوا کی پرورش
ہے رگ ساز میں رواں صاحب ساز کا ہو

اگر کوئی صاحب بعیرت ہو تو اسے نظر آئے کہ زمانے کا وسیع سمندر دل
کے نغصے سے کوزے میں بند ہے :

یکی بردل نظر واکن کہ بینی
یم ایام در یک جام غرق است

دل میں جب تمنّا کی تڑپ پیدا ہوتی ہے تو وہ اپنی معراج کو پہنچتا ہے۔
اس کی پہچان یہ ہے کہ وہ پروانے کی طرح پلکتے شعلوں کی آغوش کو اپنا
مسکن بناتا ہے۔ یہاں اقبال کی مقصدیت اسے عاقل سے بہت دور لے
جاتی ہے :

دلی کو از تب و تاب تنّا آشنا گرد
زند بر شعلہ خود را صورت پروانہ پی در پی

اقبال نے جام جہاں نما کے علامتی رمز کو اپنی مقصدیت کے لیے اس طرح
استعمال کیا ہے :

عشق بسر کشیدن است شیشہ کائناتما جام جہاں نما مجود دست جہاں کشا طلب
ایں دل کہ مرادادی بسرینہ یقین بادا ایں جام جہاں بنیم روشن ترازیں بادا

اقبال کے نزدیک فنی تخلیق کا ماتخذ بھی دل ہے۔ یہاں اس نے دل کو

وہ جان کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ بغیر اس کی کارفرمائی کے برا تعقل تخلیق حسن نہیں کر سکتا:

سوز سخن ز نالہ مستانہ دل است

ایں شمع را فروغ ز پردانہ دل است

عشق کا مرکز دل ہے جسے وہ بڑی شوق سے تنہا متبادل کہتا ہے۔ یہ ماورائی جوہر ہے جو وہ جان و بصیرت کا مخزن ہے۔ احساس خودی اور شعور ذات اسی سے ہیں، شوق اور آرزو کی ہنگامہ آرائیاں اسی کی بدولت ہیں، حرکت و جذب کی دنیا کی اسی سے رونق ہے۔ اس کی قوتِ حاشہ، تعقل اور علم و ادراک سے زیادہ دور رس ہے۔ خارجی فطرت کی رُکاؤ میں جو زندگی کے سفر میں پیش آتی ہیں، خس و خاشاک کے مثل ہیں، جنہیں نفع سے دل کی چنگاری جلا کر خاکستر کر دیتی ہے:

جہانی از خس و خاشاک در میاں انداخت

شدارہ دکل داد و آزمود مرا

اقبال نے اپنی ایک غزل میں دل کی عظمت بتلائی ہے کہ اگر مرنے کے بعد میری خاک پریشان ہو کر دل بن گئی تو پھر بڑی مشکلوں کا سامنا کرنا پڑے گا۔ دل جنت میں بھی عشق بازی سے باز آنے والا نہیں۔ حور وں کے حسن کو دیکھ کر وہ وہاں بھی غزل سرائی شروع کر دے گا۔ اس پر سکون بخش عالم بے رنگ و بو میں بھی دنیا کی ہنگامہ خیزی پیدا ہو جائے گی:

پریشاں ہو کے میری خاک آخروں نہ بن جائے جو شکل اب ہے یارب پھر وہی شکل نہ بن جائے
نہ کر دیں مجھ کو مجبور تو افر دوس میں حوریں مرا سونہ دروں پھر گری محفل نہ بن جائے
کہیں اس عالم بے رنگے بومیں طلبیری۔ وہی افسانہ و دنبالہ محفل نہ بن جائے
جنت میں بھی دل کو دنیا کے حسینوں کی یاد ترپاتی رہے گی اور غم منزل

کی کھٹک بن جائے گی۔ اقبال کی یہ ارضیت قابلِ داد ہے:

کبھی چھوڑی ہوئی منزل بھی یاد آتی ہے اہی کو کھٹک سی ہے جو سینے میں غم منزل نہ بن جائے

ایک جگہ کہا ہے کہ وہ شخص مبارک ہے جس نے اپنے دل میں حرم کو پایا۔ اس کے دل کی تڑپ اسے ظواہر سے بے نیاز کر دے گی :

خوشا کسی کہ حرم را درون سینہ شناخت
دمی تپید و گذشت از مقام گفت و شنود

میرا دل جو دائمی بے قراری چاہتا ہے، کسے خبر کہ ایک دن وہ برق یا شرر کا روپ دھار لے :

دلی کہ کتاب و تب لایزال می طلبد
کرا خبر کہ شود برق یا شرر گردد

اقبال نے اپنے ابتدائی زمانے کے ان اشعار میں دل کے جوہر نورانی کی عینی تصویر کیسے دی ہے۔ اس میں حافظ کی طرح کی لغزشِ مستانہ کا بھی ذکر ہے :

یارب اس ساغرِ لبریز کی مے کیا ہوگی یادہ ملک بقا ہے خطِ پیما نہ دل
ابرِ رحمت تھا کہ تھی عشق کی بھل یا رب جل گئی مزرعہ ہستی تو آسکا دانہ دل
تو سمجھتا نہیں اے زاہدِ ناداں اس کو رنگِ صد سجدہ ہے اک لغزشِ مستانہ دل
دل کے متعلق ذکر کرنے میں حافظ اور اقبال دونوں نے شعرائے متقدمین

سے استفادہ کیا ہے۔ میں یہاں صرف سنائی غزنوی اور مولانا روم کے کلام سے چند مثالیں لکھتا ہوں۔ سنائی نے دل کے جامِ جم کی تشبیہ اس طرح پیش کی ہے :

ہر یقین داں کہ جامِ جم دل ثبت مستقر سرور و غم دل ثبت
چوں تمنا کنی جہاں دیدن جملہ اشیاء داں تو اں دیدن
(حدیقہ سنائی)

دوسری جگہ کہا ہے :

از در چشم تا بکعبہ دل عاشقاں را ہزار و یک منزل
باطن تو حقیقت دل ثبت ہر چہ جز باطن تو باطل ثبت

پارہ گوشت نام دل کردی دل تحقیق را غفل کردی
دل یکی منظر بیست ربانی اندر و طرح و فرش روحانی
اینست عینی کہ یک رمہ جاہل خواندہ شکل صنوبری را دل

(حدیقہ سستانی)

مولانا روم نے دل کی عظمت کے متعلق جو کچھ کہا اسے سارے عالم اسلامی میں مقبولیت حاصل ہوئی کیوں کہ صوفیاء کے حلقوں میں ان کی شنوی کو "ہست قرآن در زبان پہلوی" خیال کیا جاتا تھا۔ مولانا فرماتے ہیں :

دل بدست آور کہج اکبر است از ہزاراں کعبہ یک دل بہتر است
کعبہ بنگاہ خلیل آذر است دل گذر گاہ جلیل اکبر است
دل کا روزن اگر کھلا ہوا ہے تو اس میں حق تعالیٰ کا نور بے واسطہ پہنچتا ہے :

روزن دل گر کشاد است و صفا

میرسد بی واسطہ نور خدا

دوسری جگہ یہ مضمون باندھا ہے کہ کعبے میں اعتکاف کرنے والوں کو خود کعبہ پیکار پیکار کہتا ہے کہ تم کیا مٹی اور پتھر کو پوج رہے ہو! اسے پوچھو جو خواص کا ہمیشہ مطمح نظر رہا ہے یعنی انسانی دل۔ یہی خانہ خدا ہے :

آہانکہ بسر در طلب کعبہ دویدند چوں عاقبت الامر بمقصود رسیدند
از سنگ یکی خانہٴ اعلای مکرّم اندر وسط وادی بی زرع بدیدند
رفتند در و تا کہ بہ بیند خدا را بسیار بختند خدا را نہ بدیدند
چوں متکلف کعبہ شدند از سرمستی ناگاہ خطابی ہم ازاں خانہ شنیدند
کای خانہ پرستان چہ پرستید گل و سنگ آں خانہ پرستید کہ خاصاں طلبیدند
آں خانہٴ دل خانہٴ حق واحد مطلق خوش وقت کسانیکہ دراں خانہ خزیدند
حافظ نے مندرجہ بالا شعر کے مضمون کو اپنے تنزل کے طلسم سے کہاں سے کہاں پہنچا دیا! وہ ملک الحاج بد طرز کرتا ہے کہ تو خواہ مخواہ میرے سامنے

شینی بھارتا ہے کہ تو کبے ہو آیا۔ تو نے وہاں صرف خدا کا گھر دیکھا لیکن میں
تو گھر کے مالک کو دیکھتا ہوں۔ خانہ خدا میں اضافت مقلوب ہے جیسے وہ خدا
اور شہنشاہ میں۔ اس میں اضاف الیہ پہلے اور مضاف بعد میں آتا ہے :

جلوہ بمن مفروض اسی ملک الحاج کہ تو

خانہ می بینی دمن خانہ خدا می بینم
اقبال دعا کرتا ہے کہ کبے جانے والوں کو خدا توفیق دے کہ وہ انسان
کے بلند مقام کو پہچانیں۔ آدم خاکی کا دل سنگ و خشت سے کہیں برتر ہے۔
اس نے یہ بات لطیف کمنائے میں کہی تاکہ شریعت کی خلاف ورزی کا الزام
اس پر نہ لگایا جاسکے :

مقام آدم خاکی نہاد دیا بند
مسافران حرم را خدا دہد توفیق
انسان کے دل کا مرتبہ عرش معلیٰ سے بھی بلند ہے :
عرش معلیٰ سے کم سینہ آدم نہیں
گرچہ کعب خاک کی مدہ سپہر بکود
بعض اوقات دل کے ٹوٹنے کی آواز سے نوائے مان پیدا ہوتی ہے :
مدام گوش بدل رہ یہ ساز ہے ایسا
جو ہو شکستہ تو پیدا نوائے راز کرے

انسانی عظمت

انسانی فضیلت اور عظمت کے متعلق حافظ اور اقبال ہم خیال ہیں۔ دونوں
کہتے ہیں کہ آدمی کا مقام ساری کائنات سے بلند ہے۔ حافظ اور اقبال دونوں
کا خیال ہے کہ انسان کی تخلیق کے ساتھ ہی عشق پیدا ہوا۔ ہاری تعالیٰ کے حسن جمال
کا تقاضا تھا کہ انسان کے قلب میں اس کے عشق کی چنگاری موجود نہ ہے۔ چونکہ

فرشتوں میں عشق کی قابلیت نہ تھی اس لیے انسان کو اس امانت کے لیے منتخب کیا گیا۔ اس نے تخلیق آدم کے ساتھ عشق کو وابستہ کیا ہے۔ وہ کہتا ہے :

درازل پر تو حسنت ز تجلی دم زد عشق پیدا شد و آتش بہمہ عالم زد
جلوہ کرد رخشاں دید ملک عشق نہ داشت عین آتش شد از یں غیرت و ہر آدم زد

انسانی فضیلت کا اظہار ان اشعار میں بڑی توانائی اور تابانی کے ساتھ کیا ہے :

آسماں بار امانت نہ توانست کشید قرۃ کار بنام من دیوانہ زدند
عاشقاں را گرد آتش ی پسند و لطف دوست تنگ چشم گر نظر در چشمہ کوثر کنم
توئی آن گوہر پاکیزہ کہ در عالم قدس ذکر غیر تو بود حاصل تسبیح ملک
بد لر بانی اگر خود سر آمدی چہ عجب کہ نور حسن تو بود از اساس عالم بیش

فرشتہ عشق نہ اندک حسیت ای ساقی خواہ جام و گلابی بخاک آدم ریز

گوہری کز صدف کون و مکاں بیرونست طلب از گمشدگان لب دریا میگرد

من کہ مایل گشتی از نفس فرشتگان قال و مقال عالمی میکشم از برای تو

خراب تر ز دل من غم تو جای نیافت کہ سافت در دل تنگم قرار گاہ نزول

کتر از ذرہ نہ پست مشو ہر روز تا بخلوت گہ خورشید سی چرخ زناں
حافظ نے اپنے کلام میں انسانی فضیلت ظاہر کرنے کے لیے بار بار "عہد
البت" کا ذکر کیا ہے۔ اس سے قبل دوسرے شعرائے متصوفین کے یہاں بھی
اس کا ذکر ہے۔ اس سے یہ قرآنی آیت مراد ہے : اَلَسْتُ بِرَبِّکُمْ قُلُوبًا بَلٰی

(کیا میں تمہارا رب نہیں ہوں؟ انہوں نے کہا: ہاں)۔ مفسرین نے کہا ہے کہ باری تعالیٰ نے یہ خطاب انسانی ارواح سے کیا تھا، آدم کی تخلیق سے پہلے۔ رب کے معنی ہیں نشو و تربیت کرنے والا تاکہ جس شے میں جو استعداد غفی ہے اس کا ظہور ہو۔ اس طرح رب کائنات کا سب سے بڑا مرتی اور محسن ہے۔ صوفیا اور شعرائے متصوفین نے کہا کہ حق تعالیٰ صرف محسن ہی نہیں، مجیب بھی ہے۔ انہوں نے عہد الست کی یہ توجیہ کی کہ انسانی ارواح نے حق تعالیٰ سے یہ عہد و پیمان کیا کہ وہ اس کی محبت کو اپنا مقصود و منتہا قرار دیں گے۔ صوفیا کے یہاں عہد الست عالم مثال کی روحانی کیفیت ہے۔ یا اسے تخلیق آدم کے قصے کا پہلا باب کہہ سکتے ہیں۔ ذات باری اور انسانی ارواح کا مکالمہ انسانی عظمت و فضیلت کا آئینہ دار ہے۔ عالم مثال کے اس مکالمے سے اہل باطن نے یہ ثابت کیا کہ معبود وہ محبوب ہے جس کے ساتھ عشق بدرجہ کمال ہو۔ اس طرح عشق اور عبودیت میں فرق و امتیاز باقی نہیں رہتا۔ لیکن اس مکالمے سے توجید و عبودیت کے بجائے من و تو کا امتیاز نمایاں ہے اور انسانی انا اور انا سے مطلق اپنی اپنی جگہ موجود ہیں۔ بغیر اس امتیاز کے عشق و محبت کا امکان ہی نہیں۔ اگر عاشق اور معشوق ایک ہوں تو عشق کس سے کیا جائے گا؟

اَلنَّتْ بَرِّکُمْ کے پیچھے تخلیق آدم کی اسلامی روایات کام کر رہی ہیں۔ انسان کو اپنا خلیفہ بنانے سے پیشتر باری تعالیٰ نے انسانی ارواح سے یہ عہد و پیمان کیا کہ وہ اسی کی محبت اور اسی کی عبادت کریں گی اور کسی کو اس کا شریک نہیں بنائیں گی۔ بعض کا خیال ہے کہ اس سے انسانی نشو و ارتقا کی اس منزل کی نشاندہی کی گئی ہے جب حیوانیت کے طویل سفر کے بعد انسانیت نمودار ہوئی۔ آدم جنہیں ابو البشر بھی کہتے ہیں، پہلے انسان تھے جن کے اخلاق و روحانیت کے محرکات نے حیوانیت کی قلب ماہیت کر دی۔ ارتقا میں ایک تو تدریجی تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں اور دوسرے بعض اوقات مخصوص حالات میں یکایک عظیم

تغییرات نمودار ہو جاتے ہیں جنہیں علم حیات میں انقلاب نوعی (میوٹیشن) کہا جاتا ہے۔ عالم حیوانی سے عالم انسانی میں داخل ہونا ایسا ہی اساسی تغیر یا قلبِ ماہیت ہے جب کہ ایک نوع نشو و تربیت کے ایک خاص مرحلے پر پہنچ کر اعلیٰ نوع میں داخل ہونے کے لیے ہست لگاتی ہے۔ مولانا روم نے اسے حیوانیت کی موت اور انسانیت کی نئی زندگی کہا ہے :

مردم از حیوانی و آدم شدم

پس چہ ترسم کی ز مردن کم شوم

قرآن پاک میں آدم کی تخلیق مخصوص کے ساتھ یہ اشارے بھی ہیں کہ زندگی کی ابتدا پانی میں ہوئی۔ پھر جب پانی میں مٹی مل کر لیس دار کیچڑ بنی تو اس میں زندگی پیدا ہوئی۔ یہ لیس دار مٹی انسان کی اصل بنیاد ہے۔ اسی لیے باوجود اعلیٰ مدارج پر پہنچنے کے ارضیت اس سے ہمیشہ وابستہ رہی۔ لیس دار مٹی سے پھر جونک بنی۔ جونک ایک لوتھرے کے مثل ہوتی ہے جس میں ہڈی نہیں ہوتی۔ اس کے بعد خشکی کی مخلوقات، پرند، چرند، دو ذہیل جانور اور آخر میں بندر کا ظہور ہوا جو انسان سے حیوانی زندگی میں سب سے زیادہ قریب ہے۔ اکبر الہ آبادی نے بندر اور انسان کے رشتے پر مزاحیہ انداز میں بڑی پتے کی بات کہی ہے جس کا مقصد یہ جتانہ ہے کہ انسان نے جب عالم اخلاق و روحانیت میں قدم رکھا تو اس کی ذہنیت اور احساسات میں اساسی تبدیلی رونما ہو گئی، ڈارون اور اس کے ہم خیال اس بات کو چاہے مانیں یا نہ مانیں۔ مذہب نہ صرف یہ کہ اسے ماننے کے بلکہ اس کی ساری بنیاد ہی اس پر قائم ہے اس لیے کہ وہ روحانی آزادی کا علمبردار ہے۔ اکبر الہ آبادی کے اشعار ہیں :

کہا منصور نے خدا ہوں میں ڈارون بولے بوزنہ ہوں میں

سن کے کہنے لگے مرے ایک دوست فکر ہر کس بقدر ہمت و دست

یہ درست ہے کہ قرآن مجید انسانی زندگی کے ارتقائی مراحل کی تردید نہیں

کرتا بلکہ ایک مدینک تائید کرتا ہے۔ اس کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ نوع انسان پر ایسا دور گزرا ہے جب کہ وہ کوئی قابل ذکر چیز نہ تھی۔ هَلْ اَتَى الْاِنْسَانَ حِينًا مِّنَ الدَّهْرِ لَمْ يَكُنْ شَيْئًا مِّنْ كُوْنٍ اَوَّلًا اور خَلَقْنٰكُمْ اَطْلُوْا اَہ میں بھی انسانی وجود کی مختلف ارتقائی حالتوں کی جانب اشارہ ہے۔ زندگی کی یہ تبدیلیاں اس قوت محرکہ کا نتیجہ تھیں جو خود ارتقا میں مضمر اور خالق حیات و ارتقا کی مرضی کا تقاضا تھا۔ ظاہر ہے کہ کیمپرٹسے لے کر کامل انسان ہونے تک حیات کی تاریخ میں جو دور گزرے ان میں بے شمار تغیرات و تحولات رونما ہوئے جن کا مکمل علم ہمارے پاس موجود نہیں۔ مولانا روم نے اپنی مثنوی میں نشو و ارتقا کی سیڑھی کا ذکر کیا ہے کہ کس طرح جمادات سے نباتات اور نباتات سے حیوانات اور آخر میں انسان نمودار ہوا۔ یہ نشو و ارتقا کائناتی توانائی میں مضمر تھا اور خالق کائنات کے منصوبے کے عین مطابق تھا۔ نشو و نما کے عمل میں اور گرد و پیش سے مطابقت پیدا کرنے میں زندگی میں نئے نئے میلان وجود میں آتے ہیں۔ جب ان میلانوں کا مکمل ظہور ہوتا ہے تو یہی ارتقا کے مرحلے بن جاتے ہیں۔ مولانا روم سے پہلے ابن مسکویہ کے یہاں بھی ارتقائی فکر مدلل انداز میں ملتی ہے۔ اقبال بھی ارتقائی مفکر ہے۔ تخلیق آدم کے متعلق اس کا خیال ہے کہ وہ ارتقا کے اس مرحلے کی نشاندہی کرتی ہے جب عالم حیوانی اور عالم انسانی میں اخلاق و روحانیت کی بدولت اساسی نوعیت کی تفریق پیدا ہوگئی اور انسان کو اس کے ممکنات حیات کے باعث دنیا میں نائب حق مقرر کیا گیا تاکہ وہ عناصر فطرت پر حکمرانی کرے اور اپنے وجود کا سکہ عالم میں بٹھائے۔ اب وہ اپنے ماضی کی جبریت سے آزاد ہو کر خودی کے احساس کے باعث صاحب اختیار ہستی بن گیا۔ اس نے یہ نظریہ اپنی نظم ”روح ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے“ میں بھی خوبصورتی سے ظاہر کیا ہے۔

روح ارضی آدم کو اس طرح مخاطب کرتی ہے :

کھول آنکھ میں دیکھ فلک دیکھ فضا دیکھ مشرق سے ابھرتے ہوئے سورج کو ذرا دیکھ
اس جلوہ بے پردہ کو پردوں میں چھپا دیکھ ایامِ بدائی کے ستم دیکھ جفا دیکھ

بے تاب نہ ہو معرکہٴ بیم و رجاء دیکھ

ہیں تیرے تصرف میں یہ بادل یہ گھٹائیں یہ گنبدِ افلاک یہ خاموش فضا میں
یہ کوہِ یہ صحرا یہ سمندر یہ ہوائیں تھیں پیشِ نظر کل تو فرشتوں کی ادائیں

آئینہٴ ایام میں آج اپنی ادا دیکھ

سمجھ کا زمانہ تری آنکھوں کے اشارے دیکھیں گے تجھے دور سے گردوں کے ستارے
ناپید ترے بحرِ تخیل کے کنارے پہنچیں گے فلک تک تری آہوں کے ستارے

تمسیرِ خودی کر اثر آہ و رسا دیکھ

در اصل آدم کی ارتقائی اور اس کی مخصوص تخلیق میں کوئی بڑا فرق نہیں۔

عہدِ الست کا تصور ایک لحاظ سے دونوں حالتوں پر حاوی ہے۔ وَلَقَدْ خَلَقْنَا

بْنِ آدَمَ اَرْتَقَائِیْ سَفَرِکِ ایک منزل ہے جب کہ آدم کی روح میں روحِ الہی کی
ایک پھونک شامل ہو گئی اور اس کے ساتھ اسے نئی ذمہ داریاں سونپ دی گئیں۔

اسے وہ امانت دی گئی جسے کائنات کے سب مظاہر نے قبول کرنے سے انکار کیا
تھا۔ اسے خلافتِ ارضی سے نوازا گیا اور فرشتوں سے اسے سجدہ کرایا گیا۔

روزِ الست کے عہد و پیمان کو عاقط نے طرح طرح سے بیان کیا ہے۔ اس کے

نزدیک آدم کی فضیلت کا طرہٴ امتیاز عشق و مستی ہے۔ آدم نے جنت میں

محسوس کیا کہ ان کی زندگی لیس دار مٹی سے شروع ہوئی، چلو اب اپنی اصلیت

یعنی عالمِ خاکدان کا شمع کرو۔ مآخِظِ جب عالمِ قدس اور روضہٴ رضوان کی

جلوہ سامانیوں کا ذکر کرتا ہے تو معنا خاکدانِ تیرہ کی دلائلیاں اور دلفریبیاں

اسے اپنی طرف برصے زور سے کھینچنے لگتی ہیں کیوں کہ ان میں سوز و ساز بھی

ہے اور مستی اور سرشاری کا سامان بھی۔ اسی کو وہ مجاز کہتا ہے۔ اگرچہ وہ اس

بات پر مُصر ہے کہ مجاز، حقیقت کا عکس ہے، لیکن بعض اوقات ایسا محسوس

ہوتا ہے جیسے وہ اسے عالم علوی کے مقابلے میں تنزل سمجھ رہا ہو۔ لیکن اس نے
مجاز کو ہمیشہ اپنی توجہ کا مرکز بنائے رکھا اور اس سے وابستگی برقرار رکھی :

من ملک بودم و فردوس بریں جاہم بود
آدم آورد دریں دیر خسراب آبادم
آدم کے دنیا میں آنے کو ”دامگہ حادثہ“ کی دلفریب ترکیب سے ظاہر کیا
ہے :
ظاہر نگشتن قدسم چہ دہم شرع فراق
کہ دریں دامگہ حادثہ چوں افتادم

عالم علوی کے تصور کے باوجود وہ اپنے پاؤں زمین پر ہمیشہ ٹکے رکھتا
ہے۔ لیس دارمٹی جس سے آدم کی خلقت ہوئی، عالم کی تاریکیوں میں سے اُسے
جھانک جھانک کر اپنی یاد دہانی کرتی ہے۔ نہ صرف یہ کہ وہ بار بار یاد دہانی
کرتی ہے بلکہ اپنی ہنگامہ آرائیوں میں ایسا پھانس لیتی ہے کہ سایہ طوبیٰ اور
حوروں کا عشوہ و ناز اور جنت کا لبِ حوض سب کے سب طاقِ نسیاں کی
نذر ہو جاتے ہیں :

سایہ طوبیٰ و دلجوئی حور و لبِ حوض
بہوای سرکوی تو برنت از یادم
پھر کہا ہے کہ اب میں عالمِ قدس کا طواف کیسے کروں جب کہ ارضیٰ حصے مجھے
گرفتار کر رکھا ہے ؟ اس شعر میں حافظ ارضیت سے بلند ہو کر روحانی عالم کی
سیر کا آرزو مند نظر آتا ہے :

چگونہ طوفِ کرم در فضای عالمِ قدس
کہ در سراپہ ترکیب تختہ بند تنم
میں غمِ عشق کی حلقہ بگوشی اختیار کر لینے کے بعد نئے نئے ہکھیڑے اور
غم مبارکباد دینے کو آتے ہیں اور عاشق کو اتنی فرصت اور مہلت بھی نہیں ملتی
کہ وہ عالمِ علوی کی طرف نظر اٹھا سکے :

تا شدم ملقہ بگوش در میخانہ عشق

ہر دم آید غمی از نو بمبار کب دم

اقبال نے اس مطلب کو ادا کرنے کے لیے باری تعالیٰ کو خطاب کیا ہے کہ تو نے مجھے بہشت سے نکلنے کو تو نکال دیا اور دنیا میں بھیج دیا لیکن اب میں دنیا کے ہنگاموں میں ایسا پھنس گیا ہوں کہ ان سے چھٹکارا پانا مشکل ہے۔ اب مجھ سے ملنے کے لیے تجھے بہت انتظار کرنا پڑے گا۔ یہ اقبال کی عارفانہ شوخی کا خاص انداز ہے :

یارِ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں

کارِ جہاں دراز ہے، اب مرا انتظار کر

کبھی ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے حافظ مجاز کی دلفریبیوں میں ایک دم سے چونک پڑا ہو اور یوم الست میں جو اس نے عہد و پیمان کیا تھا اس کی یاد اس کے دل میں چٹکیاں لینے لگی۔ زاہد کو خطاب کرتا ہے کہ تو شراب کی تلچھٹ پیینے والوں پر ناحق نکتہ چینی کرتا ہے۔ انھیں یوم الست میں مستی اور بے خودی کا جو تحفہ ملا ہے اسے وہ سینت سینت کر رکھتے ہیں۔ تجھے اس نادر تحفے کی قدر کیا معلوم؟ ہم اس کے قدر شناس ہیں :

بروای زابد و بردرد کشاں خردہ گیر

کہ نہ داند جزاںِ تحنہ بہارِ روز الست

جس دن ہم نے چشمہ عشق پر وضو کیا اسی دن دنیا و مافیہا پر چار تلگیر بھیدی یعنی بے خودی کے عالم میں ان سے بے نیاز ہو گئے۔ اس شعر میں ”ہماندم“ سے روز الست کی طرف اشارہ ہے :

من ہماندم کہ وضو ساختم از چشمہ عشق

چار تلگیر ز دم یکسرہ بر ہرچ کہ بہست

روز الست محبوب کی زلف کی جو خوشبو سونگھی تھی وہ اب تک مشامِ جاں میں جھک رہی ہے۔ نفسیات میں خوشبو یاد کی زبردست محرک ہے :

عمریت تاز زلف تو بوی شنیدہ ایم

زای بوی در شام دل ما ہنوز بوست

ہمارا اور ذاتِ باری کا جو مکالمہ ہوا اس کی آواز اب تک کانوں میں گونج رہی ہے۔ اس مطرب نے جو ساز بجایا تھا اس کی لئے حافظے میں بسی ہوئی ہے، ایسی کہ چاہے سب کچھ بھول جاؤں اسے کبھی نہیں بھول سکتا:

ندایِ عشق تو دیشب در اندرون دادند فضای سینہٴ حافظ ہنوز پُر صداست
چہ ساز بود کہ در پردہ میزد آں مطرب کہ رفت عمر و ہنوز دم داغ پُر ز صداست
روزِ الست کے جام کی نسبت اس شعر میں بھی ذکر ہے:

ختم دل آنکہ، پیچو حافظ

جامی ز می الست گیسرد

پھر کہا ہے کہ ازل میں محبوب کے لبوں نے ساقی گری کی اور مجھے جام پلایا۔ میں اس کے نشے میں اب تک مدہوش ہوں۔ یہاں روزِ الست اور ازل مترادف ہیں:

در ازل داوست مارا ساقی اعلیٰ لب

جرعہٴ جامی کہ من مدہوش آں جام ہنوز

مولانا روم کے یہاں اس سے ملتا جلتا مضمون ہے۔ آدم کے لیے انھوں نے کھاری مٹی کے الفاظ استعمال کیے ہیں جس پر ساقی الست نے اپنے ہونٹوں سے ایک ٹھونٹ چھڑک دیا۔ اس سے خاک میں جوش اور مستی پیدا ہوگئی اور اسی سے آدم کی تخلیق ہوئی۔ یہ ہماری کوشش کا نتیجہ نہیں بلکہ توفیقِ الہی سے ایسا ہوا:

جرعہٴ پوں بہ سخت ساقی الست بر سر این شورہ خاک زیر دست
جوش کرد آں خاک و مازاں جوش شیم جرعہٴ دیگر کہ بس بی کوش شیم

حافظ کہتا ہے کہ عشق میں سرمستی کا عیش انھی کا حصہ ہے جو رنج و تکلیف اٹھاتے ہیں۔ روزِ الست ہم نے بنی کہہ کر رنج و محن کا طوق اپنی گردن میں ڈال لیا لیکن ہم اسے اپنا سب سے بڑا عیش خیال کرتے ہیں کہ بغیر اس کے زندگی

بے مصرف ہے۔ نقد بلی اور بلا کی صنعت تیندیس سے کلام کے لطف کو دو بالا کیا ہے۔

لیکن صنعت گری میں نہ تصنع ہے اور نہ معانی کی کھینچا تانی :

مقام عیش میسر نمی شود بی رنج

بلی بکلم بلا بستہ اند عہد الست

محبوب کو مخاطب کیا ہے کہ تیری آنکھ کی مستی کی یاد میں ہم بے خود اور
برباد ہو جائیں گے۔ دراصل اس طرح ہم قدیم عہد و پیمان (یوم الست) کی تجدید
کرنا چاہتے ہیں :

بیادِ شتم تو خود را خراب خواہم ساخت

بنای عہد قدیم استوار خواہم کرد

روز الست سے میں نے بدستی اور پیمانہ کشی اپنا مسلک بنایا ہے۔ اب دنیا

والے خواہ مخواہ مجھ سے صلاح و تقویٰ کا وعدہ لینا چاہتے ہیں۔ میں اب اس کام
کا نہیں رہا۔ میں اب اپنے قدیم وعدے کو پورا کرنے میں مشغول ہوں :

مطلب طاعت و پیمان و صلاح از من مست

کہ یہ پیمانہ کشی شہرہ شدم روز الست

دوسری جگہ اسی مطلب کو برے لطیف انداز میں ادا کیا ہے :

صلاح کار کجا و من خراب کجا

بہیں تفاوت رہ کر کجا ست تا بکجا

ازل میں محبوب حقیقی نے اپنے جام سے ایک گھونٹ پلایا تھا۔ اس کا یہ

اثر ہے کہ میں حشر تک اپنا سرمستی کی وجہ سے نہیں اٹھا سکتا :

سرز مستی برنگیر دتا صباح روز حشر

ہر کہ چوں من در ازل یک جرعه خور د از جام دوست

روز الست کے متعلق حافظ کے خیالات پر مولانا روم کا اثر معوم ہوتا ہے۔

مولانا کے یہاں اس کی نسبت صراحتاً اور کثایتاً متعدد جگہ ذکر ہے۔ فرماتے ہیں کہ

موج است اس زور سے انہی کہ اس نے قالب کی کشتی کو ٹکڑے ٹکڑے کر ڈالا۔
 ایسا لگتا ہے کہ مولانا کے پیش نظر زندگی کا وہ قالب ہے جو آدم سے پہلے وجود رکھتا تھا
 موج است نے اس کی قلب ماہیت کر دی اور وہ ایسا نہ رہا جیسا کہ پہلے تھا۔ گویا
 اس میں ارتقا کی اس کیفیت کی طرف اشارہ ہے جب زندگی نے یکایک نیا چولا
 بدلا جسے انقلاب نوعی (میوٹیشن) کہتے ہیں۔ اس کے بعد وجود کو دیدار الہی نصیب
 ہوا اور عاشق و معشوق میں مکالمے کی نوبت آئی جسے قرآن کی زبان میں اَکْسَتْ
 بِرَبِّکُمْ قَالُوا بَلٰی کہہ گیا ہے۔ مولانا نے تدْرِیجی ارتقا کا اپنی مثنوی میں بڑی تفصیل
 سے ذکر کیا ہے لیکن اس شعر میں انقلاب نوعی کی طرف اشارہ ہے۔ انہوں نے
 قالب کا لفظ سلجھے اور جسم کے معنی میں متعدد جگہ استعمال کیا ہے :

آمد موج است کشتی قالب شکست

باز پوشتی شکست رویت وصل لقاست

تدْرِیجی ارتقا کے معنی میں لفظ قالب کو اس طرح استعمال کیا ہے :

بچو سبزہ بارہا روئیدہ ام

ہفت صد ہفتا و قالب دیدہ ام

مولانا فرماتے ہیں کہ جس وقت ذات باری اور انسان کے درمیان مکالمہ
 اور عہد و پیمان ہوا تو ارواح کو ایسا محسوس ہوا کہ جیسے لطف و عطا اور نور کا سمندر
 موجیں مار رہا ہو۔

نوبت وصل لقاست نوبت حسن بقاست

نوبت لطف عطاست بحر صفا در صفاست

اس وقت الہی لطف و عطا کی موجیں اس زور سے اٹھیں کہ زندگی کے سمندر
 میں گرج اور کڑک کے سوا کچھ سُنائی نہیں دیتا تھا۔ جب سمندر میں ذرا سکون
 پیدا ہوا تو موجِ سعادت طلوع ہوئی۔ صبحِ حیات تھی بس نور ہی نور تھا۔ اس نور میں
 زندگی کا قافلہ آگے بڑھا اور عالمِ انسانیت ان بلندیوں پر فائز ہوا جو اس کے لیے

مقدّر تھیں :

موج عطا شد پدید غرش دریا رسید

صبح سعادت دمید صبح نہ، نور خدا ست

دوسری جگہ اسی مضمون کو اس طرح بیان کیا ہے کہ ساقی ماہر و یکا یک
ایک گوشے سے نمودار ہوا۔ اس کے ہاتھ میں شراب سے لبالب ایک ٹھنڈا
تھی۔ وہ اسے بیچ میں رکھ کے اپنے عاشقوں کو بھر بھر جام پلانے لگا۔ مہکتی چمکتی
شراب سے ایسا لگتا تھا جیسے شعلے نکل رہے ہوں۔ بھلا کوئی یقین کرے گا کہ
پانی سے آگ کے شعلے نکلیں! کوئی مانے یا نہ مانے، بات یوں ہی ہے مشتاقوں
کی کیفیت اور ان کا دلی احساس اس کی تصدیق کرتے ہیں :

ساقی ماہروی در دست او سبوی از گوشہ درآمد بہباد در میانہ
پر کرد جام اول زان بادہ مشعل در آب بیخ دیدی کاتش زند زبانہ
حافظ نے اپنی ایک غزل میں ”در آب، بیخ دیدی کاتش زند زبانہ“ کا مضمون
تھوڑی سی تبدیلی کے ساتھ باندھا ہے۔ وہ معشوق کے لبوں کی سُرخ اور تازگی
کو علامت کے طور پر استعمال کرتا ہے۔ حسن ادا سے اس نے مضمون کو اپنا
مخصوص رنگ و آہنگ عطا کر دیا اور وہ اسی کا ہو گیا۔ لیکن یہ ماننا پڑے گا کہ
اس کا ماخذ مولانا کا شعر ہے :

آب و آتش بہم آمیختہ از لب لعل

چشم بدو دور کہ بس شعبہ باز آمدہ

مولانا نے یہ عجیب بات کہی ہے کہ روزِ است صرف عاشق ہی مست و
بے خود نہ تھے بلکہ محبوب حقیقی بھی مستی میں سرشار تھا۔ مستی کے عالم میں جس
طرح لوگ اپنے پڑوسیوں کے دروازوں کو بعض اوقات دھکا دے کر گرا دیتے
ہیں، اسی طرح محبوب حقیقی نے مستی کے عالم میں ہمارے وجود کے دروازے
کو توڑ ڈالا۔ اس سے مولانا کی مراد روزِ است میں زندگی کی قلبِ ماہیت ہے۔

وجود کا ایک دروازہ ٹوٹا، دوسرا لگ گیا :

بی پای طواف آریم گرد در آں شاہی
کو مست است آمد بشکست در مارا

غرض کہ مولانا اور حافظ دونوں کے یہاں روزِ استِ عشق وستی اور انسانی
فضیلت کی علامت ہے۔ حافظ کے یہاں مستی اس قدر غالب ہے کہ وہ کہتا ہے
کہ روزِ است کے رازوں کو میں اس وقت بیان کر سکوں گا جب کہ شراب
کے دو ساغر چڑھالوں۔ مستی کی اصلی کیفیت مستی کے عالم میں ہی بیان
ہو سکتی ہے :

گھٹی ز ستر عہد ازل یک سخن بگو
آنگہ بگویمت کہ دو پیمانہ در کشم

دوسری جگہ کہا ہے کہ اے دانش مند بزرگ میخانے جانے پر میری نکتہ
پیشی نہ کر۔ اگر میں شراب ترک کر دوں تو یہ روزِ است کے عہد و پیمان کی
خلاف ورزی ہوگی۔ میں نے ذاتِ باری سے وعدہ کیا ہے کہ اس کے عشق میں
مست و بے خود رہوں گا۔ شعر میں پیمان اور پیمانہ میں صفتِ یجنیس سے خاص
لطف پیدا کیا ہے :

الا ای پیر فرزانه مکن عیلم ز میخانہ
کہ من در ترک پیمانہ دلی پیاں شکن دارم

حافظ کے یہاں ازل کا بھی ذکر ہے۔ میں سمجھتا ہوں اس کے نزدیک
ازل اور روزِ است میں کوئی فرق نہیں بلکہ دونوں ایک ہی معنی میں استعمال
ہوئے ہیں۔ ارتقا کے مرحلوں میں حیوانوں کا ازل انسانوں کے ازل سے
مختلف ہے۔ جمادات کا ازل ان دونوں کے ازل سے علامدہ ہے۔ ازل کے
اضافی ہونے کے مد نظر انسان کا ازل روزِ است ہے۔ جب اس نے ذاتِ
باری یا خود اپنی صفاتِ عالیہ سے عہد کیا کہ وہ عشق و محبت کو اپنے اوپر طاری

کرے گا۔ حافظ نے اسی ازل کی طرف اشارہ کیا ہے :
 نہ این زماں دل حافظ در آتش ہوس ست

کہ داغدار ازل بچو لالہ خود رو ست

روز الست محبوب کی آواز چنگ کی صدا سے بھی زیادہ دل نواز تھی۔ حافظ کہتا ہے کہ میرے وجود کی ابتداء اس آواز سے ہوئی۔ پھر دنیا میں میرے ہاتھ میں زلف یار پکڑادی جو بعد میں میری دائمی گرفتاری کی علامت بن گئی۔ میری دنیا اور عقبی دونوں کا کام بن گیا اور میرے نصیب میں جو تھا وہ مجھے مل گیا۔ نغمہ اور زلف دونوں مستی کو ابھارتے ہیں۔ ان سے بڑھ کر اور کوئی نعمت نہیں جس کا تصور کیا جاسکے :

مُراد دُنئی و عقبی بمن بخشید روزی بخش

بگوشم قول چنگ اول بدتم زلف یار آخر

اقبال کے نزدیک زندگی کے ممکنات کبھی ختم نہیں ہوتے۔ انسانی عظمت کا تقاضا یہ ہے کہ وہ انہیں ظہور میں لانے کے لیے جدوجہد کرتا رہے۔ حضرت موسیٰؑ کے متعلق لن ترانی کی قرآنی آیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے وہ کہتا ہے کہ حق تعالا انسان کو دیکھنے کا منتظر ہے یعنی یہ کہ زندگی کے لامحدود امکانات ابھی ظہور میں نہیں آئے ہیں جو انسانی خلقت میں ودیعت ہیں :

کشای چہرہ کہ آئکس کہ لن ترانی گفت

ہنوز منتظر جلوہ کف خاک است

اقبال کی یہ غزل انسانی عظمت کا ترانہ ہے۔ وہ عالم قدس کا رازدار ہونے کے باوجود ارضیت کا قدر دان ہے۔ انسان کو دنیا میں بہت کچھ کرنا ہے۔ اسے خدا نے مضرب بنایا ہے اور عالم ساز ہے۔ وہ اس ساز کے تار پر اپنی مضرب مارے تو اس میں سے طرح طرح کے نغمے نکلیں گے :

جہان رنگ بو پیدا تو میگوئی کہ ملازست ایں یکی خود را بتار ش زین کہ تو مضرب ساز است ایں

نگاہ جلوہ بدمنت از صفای جلوہ می نغزد تو میگوئی جہا بہت این نقاب است ایں مجاز است ایں

بیاد رکش طناب پردہ ہای نیگوش را
کہ مثل شعلہ عریاں بر نگاہ پاکباز است ایں

پھر کہا ہے کہ مجھے اپنی دنیا فردوس بریں سے زیادہ دل فریب معلوم ہوتی ہے
کیوں کہ یہ ذوق و شوق کا مقام ہے اور حریم سوز و ساز ہے۔ بہشت میں تو سکون
ہی سکون ہوگا۔ وہاں ہمارا دل کیسے لگے گا:

مرا ایں خاکدان من ز فردوس بریں خوشتر
مقام ذوق و شوق است ایں حریم سوز و ساز است ایں

اقبال اپنے وجود کو امانت خیال کرتا ہے۔ چنانچہ وہ کہتا ہے کہ اگر میرے
وجود کی تعمیر میں ایک ذرّہ کی بھی کمی ہو جائے تو میں اس قیمت پر حیات جاودا
کو حاصل کرنے کا متمنی نہیں ہوں۔ میرا وجود چونکہ ذات باری تعالیٰ کی امانت
ہے اس لیے اس کا مکمل نشو و نما اور اس کے پوشیدہ امکانات کو ظہور میں
لانا میرا فرض ہے :

اگر یک ذرّہ کم گردد ز انگیز وجود من
بایں قیمت نمی گیرم حیات جاودانی را

اقبال حافظ کا ہم خیال ہے کہ انسان نے عشق کی بے قراری اپنے ادب پر روز
ازل سے طاری کی۔ وہ کہتا ہے کہ ازل میری بے قراری اور اضطراب کا آئینہ دار
ہے اور ابد میرے انتظار کے ذوق و شوق کو ظاہر کرتا ہے۔ یعنی انسانی زندگی کی
ابتدا عشق سے ہوئی اور بعد میں یہی عشق ارتقا اور نشو و نما کی قوت محرکہ بن گیا۔
اقبال نے اس موضوع پر بہت کچھ لکھا ہے کہ عشق، ہستی کے لیے سب سے
بڑی قدر ہے۔ یہ ایک وجدانی کیفیت ہے جس کا خاتمہ ہستی اور جذب ہے۔
ہے۔ یہ آزادی کی ضمانت ہے۔ اسی محرک عمل کی بدولت انسان اپنی غفنی
صلاحیتوں کو بیدار کرتا اور انھیں بروئے کار لاتا ہے۔ اس کی دائمی آمد و رفت
تخلیقی نوعیت رکھتی ہے :

ازل تاب و تب دیرینہ من

ابد از ذوق و شوق انتظا رم

جس مستی اور سرشاری کا ماحظ نے ذکر کیا ہے، اقبال اس سے آشنا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ مستی میں اگر محبوب بے حجاب ہو کر سامنے آجائے تو بھی شوق میں کمی نہیں آتی بلکہ اس میں اور اضافہ ہوتا ہے۔ چاہے وہ دیکھ یا نہ دیکھے دل کے بیچ و تاب کی کسک اپنی جگہ قائم رہتی ہے :

از چشم ساقی مست شرابم بی می خرابم ، بی می خسرابم

شوقم فزوں ترا ز بی حبابی بینم نہ بینم در بیچ و تاہم

از من بروں نیست منز لگہ من من بی نصیبم را ہی نیابم

ازل میں انسان کی نمود و توفیق الہی کی رہیں منت تھی۔ ابتدا ہی سے اس کے لیے یہ دُہری مشکل درپیش رہی ہے کہ ذات الہی سے دُور کیسے رہے اور اس کا قُرب کس طرح حاصل ہو؟ خالقِ حیات کے قُرب و اتصال کے بغیر زندگی اجیرن ہے۔ اقبال نے یہ بات برٹے لطیف انداز میں کہی ہے :

بی تو از خواب عدم دیدہ کشودن نتواں

بی تو بودن نتواں با تو نبودن نتواں

عشق جو انسان کی تخلیق کا ضامن تھا، اسی کی بدولت وہ عالم میں ممتاز ہوا۔ فطرت کا انجام مرگِ دوام ہے لیکن اس کے برعکس عشق نے انسان کو ابدیت سے ہم کنار کر دیا :

ای عالم رنگ و بو ای محبت مآتا چند

مرگ است دوام تو عشق است دوامن

ماظ کی طرح اقبال بھی کہتا ہے کہ حق تعالا انسان کا مشتاق ہے۔ وہ حرم و بُتِ فانی سے بے نیاز ہے اور عاشقوں کی طرف خود مشتاقانہ انداز میں بڑھتا ہے۔ وہ حق تعالا کو خطاب کرتا ہے کہ تو میری طرف جب آتو گئے بندو

آ، کیوں کہ میرا دل تیرا گھر ہے۔ وہاں آنے میں تجھے بھجک اور تامل نہ ہونا چاہیے:
 نہ تو اندر حرم گمنی، نہ دربت خانہ می آئی لیکن سوی مشتاقاں چہ مشتاقانہ می آئی
 قدم بے باک تر نہ در حرم جان مشتاقاں تو صاحب خانہ آخر چرا دزدانہ می آئی
 دوسری جگہ کہا ہے:

در طلبش دل پیید دیر و حرم آفرید
 مابہ تمنای او، او بہ تماشای ماست

فرشتوں کے مقابلے میں انسان کی غفلت واضح کی ہے، اس لیے کہ ان
 کے سجدے سوز و گداز سے محروم ہیں:

پس بگر نوری کو ہے سجدہ میستر تو کیا
 اس کو میستر نہیں سوز و گداز سجود

ایک جگہ کہا ہے کہ اگرچہ انسانی فاک نہاد ہے لیکن اس کا مقام ثریا سے
 بھی بلند ہے۔ پھر خدا سے شکوہ کیا ہے کہ اسے ایسا بلند مقام عطا کرنے کے
 باوجود اس کو اتنی عزم دی کہ وہ اپنے حوصلے اور عزائم پورے نہیں کر سکتا۔
 گردوں کے شیشے میں جتنی شراب تھی وہ ہم پی کر ختم کر چکے۔ ساقی ازل سے درخواست
 ہے کہ ہم سے نکل کر، ایک شراب کی بوتل اور عطا کر۔ ایسی شراب جو امرت ہو:
 ہر چند زمیں سائیم بر تر نہ فریائیم دانی کہ نمی زبید عمری چو شمر مارا
 امیں شیشہ گردوں را از بادہ ہی کریم کم کاسہ مشو ساقی، مینای دگر مارا
 جو راز سینہ ہستی میں پوشیدہ تھا وہ آب و گل کی شوفی سے انسان
 کی صورت میں ظہور پذیر ہوا:

آں راز کہ پوشیدہ در سینہ ہستی بود
 از شوفی آب و گل در گشت و شنود آمد

انسانی عروج و ارتقا کو دیکھ کر انجم سے جاتے ہیں کہ کہیں یہ ٹوٹا ہوا تار
 مہ کامل نہ بن جائے۔ وہ جانتے ہیں کہ اس لی ترقی اور عروج کی کوئی مدد اور انتہا

نہیں : عروجِ آدمِ خاکی سے انجم سہے جاتے ہیں

کہ یہ ٹوٹا ہوا تارِ مہِ کامل نہ بن جائے

پھر کہا ہے کہ جہان کو آباد اور بارونق انسان نے بنایا۔ فرشتوں کے بس کی یہ بات نہ تھی کیوں کہ اس کے لیے بڑا حوصلہ درکار ہے۔ فرشتوں میں یہ حوصلہ کہاں ! وہ مقامِ شوق کے بیچ و خم کو کیا جانیں ؟

قصود وار غریب الدیار ہوں لیکن ترا خیرا بہ فرشتے نہ کر سکے آباد مقامِ شوق ترے قدسیوں کے بس کا نہیں انجم کا کام ہے یہ جن کے حوصلے میں زیاد اقبال نے حافظ کے برعکس آتشِ عشق کو اپنی مقصدیت سے وابستہ کیا۔ حافظ کے یہاں عشق، عشق کی خاطر ہے۔ اقبال کے یہاں عشق اجتماعی مقاصد کے لیے ہے۔ اگرچہ خالص عشق کی جھلکیاں بھی اس کے کلام میں موجود ہیں۔ دونوں نے عشق کے ساتھ آگ کا ذکر کیا ہے :

بر دل آدمِ زدی عشق بلا انگیز را آتش خود را باغوش نیستانی نگر
شوید از دامانِ ہستی داغِ ہای کہنہ را سنتِ کوشی ہای ایں آلودہ دامانی نگر
خاک ما فیروز کہ سازد آسمانی دیگر می ذرۂ ناپحیز و تعمیر بیابانی نگر
اقبال کے نزدیک اس سے بڑھ کر انسان کی فضیلت کیا ہوگی کہ اس کی فطرت کو فطرتِ الہی کے مطابق بنایا گیا۔ اسے اختیار دیا کہ وہ اپنے فکر و عمل سے حالات و حقائق میں تغیر کرے اور جو کچھ موجود ہے اس کی اپنے منشا کے مطابق صورت گری کرے۔ عالمِ رنگ و بو کے مادہ جو چمن اور آشیلے ہیں ان بھی وہ کھوج لگا سکتا ہے۔ ان اشار میں اقبال نے اپنی مقصدیت کے اشارے کیے ہیں :

ستاروں سے آگے جہاں اور بھی ہیں ابھی عشق کے امتحاں اور بھی ہیں
تہی زندگی سے نہیں یہ فضائیں یہاں سیکڑوں کارواں اور بھی ہیں
قناعت نہ بگر عالمِ رنگ و بو پر چمن اور بھی آشیاں اور بھی ہیں

اسی روز و شب میں ”الجدہ“ گزر رہا تھا

کہ تیرے زمان و مکان اور بھی ہیں

اقبال نے ”پیام مشرق“ میں میلادِ آدم کا منظر نہایت دل کش انداز میں پیش کیا ہے۔ روزِ الست کے بجائے وہ روزِ ازل کا ذکر کرتا اور قرآنی آیت ”إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً“ (”اور میں زمین میں اپنا نائب بنانے والا ہوں۔“) کو اپنا ماخذ ٹھہراتا ہے :

نعرہ زد عشق کہ خونیں جگر پیدا شد حسن لرزید کہ صاحبِ نظر پیدا شد
خبری رفت ز گردوں بہشتانِ ازل عذرا می پرد گویاں پردہ دری پیدا شد
فطرتِ آشفست کہ از خاکِ جہانِ مجبور خود گری، خود شکستی، خود گری پیدا شد
آرزو بی خبر از غولش بہ آغوشِ حیات چشم واکرد و جہانِ دگری پیدا شد
زندگی گفت کہ در خاکِ پییدم ہم عمر تا ازیں گنبدِ دیرینہ دری پیدا شد
”بالِ جبریل“ میں وہ منظر بیان کیا ہے جب کہ فرشتے آدم کو جنت سے رخصت کر رہے ہیں۔ فرشتوں کی زبان پر انسانی فضیلت کا یہ ترانہ تھا :

عطا ہوئی ہے تجھے روز و شب کی بے تابی خبر نہیں کہ تو خاکی ہے یا کہ سیما بی
ستا ہے خاک سے تیری نمود ہے لیکن تری سرشت میں ہے کو کبھی و ہمتا بی
جمالِ اپنا اگر خواب میں بھی تو دیکھ ہزار ہوش سے خوش تر تری شکر خواہی
گراں بہا ہے ترا گریہ سحر گاہی اسی سے ہے ترے نخل کہن کی شادابی
تری نوا سے ہے بلے پردہ زندگی کا ضمیر کہ تیرے ساز کی فطرت نے کی ہے مضرا بی
”جاوید نامہ“ میں اس سے ملتا جلتا مضمون دوسرے انداز میں بیان کیا

ہے۔ اس کا عالم خیال کا سفر ”تمہیدِ آسمانی“ سے شروع ہوتا ہے۔ آسمان زمین کو اس کی کثافتوں اور تاریکیوں پر طعنہ دیتا ہے اور ان کے مقابلے میں اپنی پاکیزگی اور تابندگی کی ڈینگ مارتا ہے۔ آسمان کا طعنہ سن کر زمین کو بڑا رنج ہوا۔ اسی شرم و خجالت کی حالت میں وہ حضرت حق کے روبرو جا کر شکوہ کرتی ہے۔ اس پر

حضرت حق نے زمین کو بشارت دی کہ تیرے سینے میں ایسی امانت پوشیدہ ہے جس کی روشنی کے سامنے سب روشنیاں ماند پڑ جائیں گی۔ تیری خاک آدم کو پروان چڑھائے گی جس کا روحانی ارتقا آسمان کو حیرت میں ڈال دے گا۔ اس کی عقل کائنات کے سر بستہ ماز معلوم کرے گی اور اس کا عشق لامکاں کے سارے بعید ایک ایک کمرے کے کھول دے گا۔ اگرچہ وہ خود خاک سے بنا ہے لیکن اس کی پرواز فرشتوں کی پرواز سے بڑھ کر ہے۔ اس کی شوخی نظریے کائنات بامعنی بنے گی۔ زمین ہی پر اس کے خیر و شر کے معرکے ہوں گے، اس لیے وہ آسمان سے فضیلت میں زیادہ ہے۔ اس بشارت حق کے بعد نفس ملائکہ شروع ہو جاتا ہے :

فروع مشت خاک از نواریاں افزوں شود روزی زمیں از کو کعبہ یاد گر دوں شود روزی
خیال او کہ از سیل حوادث پرورش گیرد ز گرداب سپهر نیلگوں بیرون شود روزی
یکی در معنی آدم، مگر از ما چہ می پرسی ہنوز اندر طبیعت می غلغله موزوں شود روزی
چنان موزوں شود این پیش پا افتادہ مضمونی کہ یزداں رادل از تاثیر ادب پیوں شود روزی
انسانی زندگی کے کبھی نہ ختم ہونے والے ممکنات کی جانب وہ اپنے اس شعر میں اشارہ کرتا ہے :

کشای پردہ ز تقدیر آدم خاکی
کہ ما بر گذرتو در انتظار خودیم

جبر و اختیار

اقبال کی مقصدیت کا یہ اقتضا تھا کہ وہ پیہم آرزو مندی اور سعی و جہد کا قائل ہو۔ چنانچہ اس نے بار بار اس کا ذکر کیا ہے کہ انسان اپنی کوشش سے اپنے خارجی حالات بدل سکتا ہے اور اپنی تقدیر کو بھی اپنے منشا کے مطابق ڈھال

سکتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ انسان خارجی اعتبار سے فطری جبر کی بندھنوں میں جکڑا ہوا ہے لیکن اندرونی طور پر وہ آزاد اور مختار ہے۔ دروں و بروں کے اس فرق کی وجہ سے اسے سخت روحانی کش مکش میں مبتلا ہونا پڑتا ہے۔ توفیق الہی جب اس کی اندرونی آزادی کے اظہار میں مدد و معاون ہوتی ہے تو وہ بڑی سے بڑی خارجی رکاوٹوں اور اڑچنوں کو دور کر دیتا اور اپنے گرد و پیش پر قابو پالیتا ہے۔

اقبال کہتا ہے کہ انسان کی تقدیر خود اس کے تخلیقی عمل میں پوشیدہ ہے۔ تشبیہ و استعارہ کی زبان میں اس نے کہا کہ اگر تو اپنے کو خاک کے مثل بنائے گا تو آندہ یوں کے جھکڑے جھے ادھر سے ادھر اڑاتے پھریں گے اور تیرے ذرے منتشر اور پریشان رہیں گے۔ اگر تو اپنے میں پتھر کی سی سختی پیدا کرے گا تو تجھ سے شیشہ توڑنے کا کام لیں گے۔ اگر تو شبنم ہوگا تو گراوٹ تیری تقدیر ہے۔ سمندر بنے گا تو تو اپنی حرکت اور توانائی کے باعث ہمیشگی پالے گا؛ خاک شو نذر ہوا سازد ترا سنگ شو بر شیشہ اندازد ترا شبنم! افتد گی تقدیر تست قلزمی پایستد گی تقدیر تست

اقبال کا خیال ہے کہ انسان اپنی جدوجہد سے اپنی تقدیر کا مالک بن جاتا ہے، یعنی وہ اپنی ذات اور فطرت اور معاشرے کے عائد کیے ہوئے قیود و تعینات سے بالاتر ہو سکتا ہے۔ مستقبل ایک کھلا ہوا امکان ہے۔ یہ ازل ہی سے بطور امکان ہے نہ مقررہ نظم حوادث کی حیثیت سے جس کے معین خدا و خالق ہوں۔ اس میں شک نہیں کہ زندگی خارجی فطری قوانین کی پابند ہے لیکن اس کی اندرونی آزادی کی کوئی حد اور انتہا نہیں:

چہ می پر کی چگون است و چہ گوی نیست	کہ تقدیر از نہاد او بروں نیست
چہ گویم از چگون و بی چگونش	بروں مجبور و مختار اندرونش
تو ہر مخلوق را مجبور گوی	اسیر بند نزد و دور گوی
ولی جان آدم جاں آفرین است	بچندی جلوه با غلوت نشین است

زجبر او مدیتی درمیاں نیست کہ جاں بی فطرت آزاد جاں نیست
 شبیخوں بر جہان کیفیت و کم زد ز مجبوری بختاری قدم زد
 انسانی زندگی میں اگر پہلے سے مقرر کی ہوئی حالت کو مانا جائے تو عالم
 ایک بندھے ٹکے منصوبے سے زیادہ نہیں جس میں منفرد حوادث اپنی اپنی جگہ
 وقوع میں آتے ہیں۔ اقبال کہتا ہے کہ یہ ایک طرح کی پھپی ہوئی مادیت ہے جس
 میں میکائلی جبر کی جگہ تقدیر لے لیتی ہے۔ اگر زندگی کی یہ تعبیر و توجیہ کی جائے
 تو عمل کی آزادی باقی نہیں رہتی۔ اگر زندگی پہلے سے مقرر کیے ہوئے مقاصد
 کی پابند ہے تو ہماری دنیا آزاد، ذمہ دار اور اخلاقی انسانوں کی دنیا نہ ہوگی
 بلکہ وہ ایسی کٹھ پتلیوں کی تماشا گاہ بن جائے گی جس کی ڈور کو پیچھے سے کوئی
 کھینچ کر حرکت دیتا ہو۔ دراصل آزادی اور ذمہ داری کے خیالات ایک دوسرے
 میں اس طرح پیوست ہیں کہ انھیں الگ نہیں کیا جاسکتا۔ اگر انسان اپنے
 عمل میں مجبور ہے تو وہ کسی کے سامنے مسئول اور ذمہ دار نہ ہوگا۔ زندگی کی
 تقدیریں بنیر آزادی کے اصول کو مانے ہوئے بے معنی ہیں۔ ان کے بغیر
 تہذیب و تمدن اپنی ترقی سے اصلی محرک سے محروم رہیں گے۔ علم اور ارادے
 کی کار فرمائی سے آدم نے ملائکہ پر برتری حاصل کی۔ آزادی کا اساسی تصور یہ ہے
 کہ انسان کو یہ اختیار ہے کہ خیر و شر میں سے کسی ایک کو اپنے عمل کے لیے منتخب
 کرے۔ وہ جو منتخب کرے گا اسی کے مطابق اس کی زندگی کی تشکیل ہوگی۔ اگر
 ایک تقدیر انسان کے لیے سازگار نہیں تو وہ خدا سے دوسری اس سے بہتر
 تقدیر طلب کر سکتا ہے۔ اگر اس کی طلب میں اخلاص اور شدت ہے تو ضرور
 اسے وہ ملے گا جو وہ چاہتا ہے :

گو یک تقدیر خوں گرد و جگر خواہ از حق حکم تقدیر دگر
 تو اگر تقدیر تو خواہی رواست زانکہ تقدیرات حق لا انتہاست
 اگر انسان اپنے نفس میں تبدیلی پیدا کر لے تو اس کی تقدیر اس کے منشا کے

مطابق بدل سکتی ہے :

تری خودی میں اگر انقلاب ہو پیدا

عجب نہیں ہے کہ یہ چارٹو بدل جائے

فطرت مجبور ہے لیکن انسان مجبور نہیں۔ وہ خاک زندہ ہے اور عالم فطرت

کی طرح مجبور نہیں :

ناچیز جہان مدو پروں ترے آگے وہ عالم مجبور ہے، تو عالم آزاد

ترے مقام کو انجم شناس کیا جانے کہ خاک زندہ ہے تو تابع ستارہ نہیں

اقبال کے خیالات کا علمی تجزیہ کیا جائے تو وہ مغزلی مفکروں اور اپنے

پیشرو سید احمد خاں کی طرح انسانی اختیار کا قائل تھا۔ ایسا ہونا لازمی ہے کیوں کہ

وہ اجتماعی اصلاح و ترقی اور تسخیر فطرت کے مقاصد اپنی شاعری میں پیش کرنا چاہتا

تھا۔ اس کا یہ خیال تعقل ہی پر کیوں نہ مبنی ہو لیکن اس نے اسے جذباتی رنگ

دے دیا ہے۔ اس نے ایسا اس واسطے کیا کیوں کہ وہ اپنی بات میں تاثیر پیدا

کرنا چاہتا تھا۔ اگر وہ اپنی شاعری میں یہ نہ کرتا تو اپنے خیالات نشر میں بیان کرتا۔

اختیار کا عقیدہ اس کی مقصدیت کے لیے بنیادی حیثیت رکھتا تھا۔ اس کے

برعکس حافظ کے پیش نظر اجتماعی مقصدیت نہیں تھی بلکہ وہ اپنے اندرونی جذبہ و

احساس کی شدت کو اپنی شاعری میں ظاہر کرنا چاہتا تھا۔ وہ جبر کے اصول کو

مانتا تھا جو اس کے ذاتی تجربے پر مبنی تھا۔ اس کے حالات سے پتا چلتا ہے کہ

تفسیر کشاف اکثر اس کے مطالعے میں رہتی تھی۔ اس کا مصنف زخمی شری اپنے

زمانے کا مشہور متزنی گزرا ہے۔ متزلزلہ انسانی عمل میں مکمل اختیار کے قائل تھے۔

حافظ اپنے زمانے کے چوٹی کے عالموں میں شمار ہوتا تھا۔ اس نے تفسیر کشاف

پر تنقیدی حاشیہ بھی لکھا تھا۔ اس کا امکان ہے کہ اس پر متزلزلہ کے

خیالات کا الٹا اثر ہوا ہو۔ چنانچہ انسانی مجبوری کے متعلق اس کے تصویبات اس

کے تمام کلام میں یکسرے ہوئے ہیں۔ دراصل ہر زمانے میں علمی محققوں کا اثر

یہ عقیدہ رہا ہے کہ انسان فاعل مختار نہیں بلکہ اس کا ارادہ بڑی مددگار قوتوں کا پابند ہے جن پر اسے قابو حاصل نہیں۔ اہل مذہب کا بھی زیادہ تر یہ رجحان رہا ہے کہ انسانی ارادہ حق تعالیٰ کے ارادے کا پابند ہے۔ وَمَا تَشَاءُونَ إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ (”اور تمہارا چاہنا کچھ نہیں بجز اس کے کہ اللہ چاہے“۔) اسی کو مشیت بھی کہتے ہیں۔ یہ بھی جبر ہی کی ایک لطیف شکل ہے۔ بیسویں صدی کے سب سے بڑے سائنسٹ آئن سٹائن کا کم و بیش یہی عقیدہ تھا۔ وہ خدا کے وجود کو مانتا تھا۔ اس کا عقیدہ تھا کہ انسان کے عمل اور ارادے کے پیچھے مشیت کام کرتی ہے جسے وہ لزوم اور ناگزیریت کہتا ہے۔ حافظ بھی لزوم کا قائل تھا۔ اس کا خیال تھا کہ خدا نے آدمی کو جیسا بنادیا وہ ہمیشہ ویسا ہی رہے گا، وہ اپنے کو بدل نہیں سکتا۔ اس کی تقدیر روزِ ازل سے مقرر ہے۔ رنج و راحت سب خدا کی طرف سے ہے۔ خدا ہی انسانی زندگی کی صورت گری کرتا ہے۔ چنانچہ اس کے اسمائے حسنیٰ میں ایک الْمُصَوِّرُ بھی ہے۔ انسان کا علم اور عمل اس الوہی صورت گری کی تاثیر سے باہر نہیں جاسکتا۔ چونکہ وہ خود محدود مخلوق ہے اس لیے اس کا علم اور عمل بھی محدود ہے۔ چاہے وہ کتنی مادی اور روحانی ترقی کیلے وہ ہمیشہ محدود رہے گا۔ وہ کسی بھی فاعل مختار نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ وہ کہتا ہے :

گر رنجِ پیشت آید و گر راحت اسی حکیم

نسبت مکن بغیر کہ اینہا خدا کند

عمل کے لیے فیصلہ اور انتخاب کرنے کی آزادی کے متعلق اس کا خیال ہے کہ اس پر بھی انسان کو اختیار اور قدرت حاصل نہیں۔ ظاہر ہے کہ جب اختیارِ ارادے سے باہر ہے تو اس کا ہونا نہ ہونا بے معنی ہے۔ اس سے دل کبھی بھی مطمئن نہیں ہو سکتا۔ اختیار میں بے اختیاری کو اس طرح بیان کیا ہے :

چگونہ شاد شود اندرون غمگینم

باختیار کہ از اختیار بیرونست

قضا و قدر میں کسی کی مجال نہیں کہ کوئی دخل دے سکے۔ وہ جو پہلے سے
مقدر ہے اسے انسانی تدبیر اور کوشش نہیں بدل سکتی۔ گناہ اور زہد کا دار و مدار
بھی خدا کی مشیت پر ہے نہ کہ انسانی ارادے پر :

مکن پشتم حقارت نگاہ درمن مست

کہ نیست معصیت وزہدنی مشیت او

حافظ رضا بقضا کا قائل ہے۔ چنانچہ اس نے اپنی تائید میں ہاتھ میخانہ
کا قول سند کے طور پر پیش کیا :

بیا کہ ہاتھ میخانہ دوش بامن گفت

کہ در مقام رضا باش وز قضا مگر یز

مولانا روم نے جبر و اختیار کے معاملے میں درمیانی راستہ اختیار کیا تھا۔
لیکن قضا و قدر کی نسبت انھوں نے بھی وہی کہا جو حافظ نے کہا ہے۔ ایک جگہ وہ
فرماتے ہیں کہ قدرت پرندوں کو آڑنے کے لیے بال و پر دیتی ہے۔ انھی کی
بدولت شاہین بادشاہ کے محل کی طرف جاتا اور وہاں اس کا منظور نظر بنتا
ہے۔ انھی بال و پر سے کوآ قبرستان کی طرف جاتا ہے۔ دونوں نے وہی کیا جو
قضا و قدر نے پہلے سے مقدر کر دیا تھا۔ وہ اس قدر قی جبر کے بندھنوں سے اپنے
کو آزاد نہیں کر سکتے تھے :

بال بازاں را سوی سلطان برد

بال زباں را بگورستان برد

حافظ کہتا ہے کہ میں اس کی طلب کے راستے میں بہت کچھ ہاتھ پاؤں مارتا
ہوں لیکن یہ میرے بس کی بات نہیں کہ قضا و قدر کو بدل سکوں۔ میں بس اتنا ہی
آگے بڑھ سکوں گا جتنا کہ میرے لیے پہلے سے مقدر ہے۔ اس کے آگے ایک قدم

نہیں اٹھا سکتا :

آنچه سعی است من اندر طلبش بنمودم
 زین قدر هست که تغییر قضا نتوان کرد

ساقی جو کچھ غنایت کر دے اسے قبول کر لو۔ تمہیں یہ پوچھنے کا حق نہیں کہ اس نے جو شراب دی وہ چھنی ہوئی اور صاف ہے یا پلمپٹ۔ تسلیم و رضا کا یہی شیوہ ہے۔ اس کے خلاف دم مارنا بے وقوفی ہے :

بزدرد سادہ ترا حکم نیست خوش درکش
 کہ ہرجہ ساقی ناکرد عین الخاف مست

حافظ اپنی مجبوری پیش کرتا ہے کہ مجھے فضا و قدر نے جس راستے پر ڈال دیا، اسی پر چل رہا ہوں۔ استہزاء ازل مجھ سے جو کہہ آئے ہے وہی کہتا ہوں۔ اگر میں گل ہوں یا خار ہوں تو اس کی ذمہ داری مجھ پر نہیں :

بارہا گفتہ ام و بارہا در میگویم کہ من دلشدن ایں رونہ بنمود ہی گویم
 در پس آئینہ طوطی عفتم راستہ اند آنچه استنار ازل گفتہ گو ہی گویم
 من اگر خام و گر گل چمن آرای هست کہ ازاں دست کہ او می کشدم میرویم
 اسی مضمون کا دوسری غزل میں اعادہ کیا ہے کہ میں چمن میں خود سے
 نہیں اگا ہوں، اس لیے تم میری سرزنش مت کرو۔ میرے مالی نے میں طرح
 سے میری پردریش کی اس کے مطابق میں اگا اور پروان چڑھا۔ اس ایک شعر میں
 نہ صرف اپنی مجبوری ظاہر کی ہے بلکہ تسلیم و تربیت کے اصول کی طرف لطیف اشارہ
 بھی کر دیا ہے :

مکن درین چمن سرزنش بنمود روی
 چنانکہ پرورشم میدہند میرویم

حافظ کہتا ہے کہ میری گنہ گاری پر ملامت نہ کرو کیوں کہ میں جانتا ہوں کہ میں نے وہی کیا جو غنیمت کو منظور تھا :

مکن بنامہ سیاہی ملامت من مست
کہ آگہست کہ تقدیر بر سرش چہ نوشت
آنچہ اور نیت بہ پیمانہ ما نو شیدیم
اگر از غر بہشت است و گر بادہ مست

دوسری جگہ اسی مضمون کو اس طرح ادا کیا ہے :

من زمسجد مخربات نہ خود افتادم
ایں ہم از عہد ازل حاصل فرجام افتاد

لزوم و جبر کا قائل ہونے کے باوجود حافظ کہتا ہے کہ اگرچہ گناہ میرے اختیار میں نہ تھا لیکن ادب کا تقاضا ہے کہ میں اس کی ذمہ داری اپنے اوپر اوڑھ لوں۔ طریق ادب سے اس کی مراد یہ ہے کہ اجتماعی زندگی اور شریعت فرد کو اپنے عمل کا ذمہ دار ٹھہراتی ہے۔ وَهَذَا يَنْتَهِى عَنْ شَيْءٍ فِي مِثْلِ هَذَا فِي مِثْلِ هَذَا میں اس جانب اشارہ ہے کہ انسان کو خیر و شر کے انتخاب میں اپنا اختیار استعمال کرنا چاہیے کیوں کہ اسی اخلاقی کش مکش میں اس کی فضیلت پوشیدہ ہے۔ چنانچہ حافظ، مصالح کلی کے سامنے تسلیم خم کرتا اور اپنے گنہ گار ہونے کا اعتراف کرتا ہے۔ اس سے اس کی اخلاقی عظمت ظاہر ہوتی ہے :

گنہ گار اگرچہ نبود اختیار ما حافظ
تو در طرق ادب کوش و گو گنہ منست

جبر و اختیار کے معاملے میں حافظ اور اقبال کے خیالات میں اس قدر فرق ہے۔ دراصل اس مسئلے کو اسلامی علم کلام میں بڑی اہمیت رہی ہے۔ قرآن میں دونوں طرح کی آیتیں ہیں۔ ایسی بھی ہیں جن سے اختیار کی اور ایسی بھی ہیں جن سے جبر کی تائید ہوتی ہے۔ جب خدا قادر مطلق اور عالم غیب ہے تو پھر انسان کا ارادہ اور اختیار کہاں باقی رہتا ہے ؟ خدا، خیر و شر دونوں کا خالق ہے۔ اس کے علم میں پہلے سے یہ بات تھی کہ ان کے کیا نتائج برآمد ہوں گے۔ اس بارے میں

کہتا تھا کہ خدا نے انسان کی تقدیر پہلے سے مقرر کر دی ہے جس میں تبدیلی ممکن نہیں۔ واقعات و حوادث میں جو اسباب کا سلسلہ نظر آتا ہے وہ نظر کا دھوکا ہے حقیقت میں ان کا ظہور خدا ہی کے ارادے سے ہوتا ہے، اس لیے حوادث کا اصلی سبب حق تعالیٰ ہے۔ اشاعرہ نے فطرت کے قوانین کی یکسانیت سے بھی انکار کیا کیونکہ ان کی تہ میں بھی حق تعالیٰ کا حکم کام کرتا ہے۔ فطرت بھی اس کے حکم کے خلاف نہیں جاسکتی۔ اس کے برعکس معتزلی علما کہتے تھے کہ انسان کو خدا نے اختیار دیا ہے کہ وہ خیر و شر کی راہوں میں جسے چاہے اپنے لیے منتخب کرے۔ وہ واقعات کی تفہیم میں اسباب و علل کی چھان بین ضروری بتلاتے تھے۔ غزالی نے ان دونوں مسلکوں کے درمیان کی راہ اختیار کی اور کہا کہ انسان اپنے نیک اعمال کے باعث جنت میں اور بُرے اعمال سے دوزخ میں جائے گا۔ لیکن اس کے ساتھ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ انسانی اختیار محدود ہے۔ اصلی اور مطلق اختیار خدا کو حاصل ہے۔ غزالی کے زمانے سے لے کر آج تک مسلمانوں کا عام طور پر یہ عقیدہ رہا ہے کہ ایمان جبر و اختیار کے بیچ میں ہے۔ لیکن اس عقیدے کے منطقی مضمرات واضح نہیں ہیں۔ صوفیا میں مولانا روم نے انسانی ارادے اور اختیار پر زور دیا اور لکھیں:

إِلَّا نَسَانِ إِلَّا مَا سَخَىٰ كِیٰ اٰپنی مشنوی میں تفسیر کی۔ انھوں نے یہ بھی فرمایا کہ شر آدمی کے لیے آزمائش ہے جس میں سے اسے گزرنا ضروری ہے۔ اسی سے اس کی سیرت کی تعمیر ہوتی ہے۔ اگر یہ نہ ہو تو اس کے عمل کے لیے کوئی پُنجوٹی باقی نہ رہے۔ قدروں کا احساس اسی وقت ممکن ہے جب کہ یہ معلوم ہو کہ ان کی ضد بھی موجود ہیں۔ اگر شر نہ ہو تو خیر بھی نہ ہو۔ اگرچہ مولانا نے سعی و عمل کی تعلیم دی لیکن اسی کے ساتھ انھوں نے یہ تسلیم کیا کہ توفیق الہی کے بغیر آدمی کچھ نہیں کر سکتا۔ ایک جگہ انھوں نے کَلَّا یَعْمَلُ عَمَلًا شَکَکَیۡہٗ (ہر ایک اپنی خلقت کے مطابق عمل کرتا ہے۔) کے اصول کو پیش کیا، جس کا مطلب یہ ہے کہ قضا و قدر نے بعض صلاحیتیں انسانوں میں ودیعت کی ہیں جن کا ظہور لازمی

ہے۔ سعی و جہد سے انھیں نہیں بدلا جاسکتا۔ اس بات کو واضح کرنے کے لیے انھوں نے باز اور کڑے کی تمثیل پیش کی جس کا ذکر اوپر آچکا ہے۔ اہل تعویث کا عام طور پر یہ عقیدہ رہا ہے کہ خیر و شر دونوں خدا کی طرف سے ہیں۔ انسان پر اپنے عمل کی ذمہ داری نہیں کیوں کہ وہ وہی کرتا ہے جو اس کے لیے مقدر ہو چکا ہے۔ وہ صوفیا جو وحدت وجود کے قائل ہیں انسان کو خدا سے علامہ نہیں تصور کرتے جس کی وجہ سے ان کے یہاں جبر و اختیار کا مسئلہ اور زیادہ الجھ گیا ہے۔ جب بندہ خدا سے جدا نہیں تو مسئول ہونے کا سوال ہی نہیں پیدا ہوتا۔ جبر کے اصول کا قائل ہونے کے باوجود حافظہ نے مولانا روم اور اقبال کی طرح سعی و جہد کی تلقین کی۔ وہ کہتا ہے کہ بغیر محنت اور ریاضت کے کوئی اعلا مقصد نہیں حاصل ہو سکتا۔ آدمی کو زندگی میں کبھی ہار نہیں مانتی چاہیے۔ بغیر زحمت کے راحت نصیب نہیں ہو سکتی۔ سعی و عمل کی دعوت کے ساتھ حافظہ کہتا ہے کہ توفیق الہی کے بغیر انسان دو قدم آگے نہیں بڑھ سکتا:

ما بداں مقصد عالی نتوانیم رسید ہم مگر پیش نہد لطف شما گامی چند
 بسعی خود نتوان بر دینی بگوہر مقصود خیال باشد کہ کایں کار بی حوالہ بر آید
 متمم ہر رقہ راہ کن ای ظاہر قدس کہ دراز است رہ مقصد و من نو سفرم
 اقبال اگرچہ زندگی میں اختیار کے اصول کو مانتا ہے لیکن اسے احساس ہے کہ انسان کے علم کی طرح اس کا اختیار اور ارادہ بھی محدود ہے۔ اگر توفیق الہی ساتھ نہ دے تو اس کی ساری کوشش دھری کی دھری رہ جائے۔ ایک جگہ اس نے اپنے اس خیال کی اس طرح وضاحت کی ہے کہ مشتبہ خاک، خالق فطرت کے کرم کا محتاج ہے۔ بغیر اس کے وہ بے مصرف ہے۔ جب تک ابر بہاری، نمونہ عطا کرے خاک میں کچھ نہیں اُگ سکتا۔ اپنی ذات کو مشتبہ خاک سے تشبیہ دی ہے:

من ہاں مشتبہ خبارم کہ بجا فی نرسید لالہ از ثلث و نم ابر بہاری از ثلث

جبر و اختیار کے مسئلے کی دشواری اور پیچیدگی کے مد نظر اسے تسلیم کرنا پڑا کہ انسان نہ پوری طرح مختار ہے اور نہ بالکل مجبور ہے بلکہ وہ خاک زندہ ہے جو ہمیشہ انقلاب کی حالت میں رہتی اور نئے نئے شکوے کھلاتی رہتی ہے۔ انسانی وجود دائمی فعلیت کی حالت ہے۔ زندگی کی اعلیٰ ترین حقیقت مقرر اور معین نہیں بلکہ ایک تخلیقی عمل ہے جو زمانے کے اسٹیج پر جاری ہے۔ عالم اور انسانی وجود کا ایک دوسرے پر اثر انداز ہونا ایک قسم کا حرکی عمل ہے جسے اقبال نے دائمی انقلاب سے تعبیر کیا اور اس طرح جبر و اختیار کے مسئلے کو مقصدیت کے تابع کر دیا۔ ظاہر ہے کہ یہ حل منطقی یا علمی نہیں بلکہ جذباتی ہے :

نہ سخت نرم توں گفتن نہ مجبور
کہ خاک زندہ ام در انقلابم

خودی اور بے خودی

ماقظ کے یہاں خودی کا وہ مفہوم نہیں جس کی تفصیل ہمیں اقبال کے کلام میں ملتی ہے۔ فی الجملہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ وہ اس باب میں شعرائے متصوفین سے متاثر ہے۔ صوفیاء کے یہاں لفظ خودی میں اسی طرح ذم کا پہلو ہے جیسے کہ لفظ انانیت میں۔ اقبال نے خودی کے لفظ کو بالکل نئے معنی پہنائے ہیں۔ صوفیاء خودی کے احساس کو مٹا دینا چاہتے ہیں۔ اس کے برعکس اقبال کے تصورات کا یہ مرکزی نقطہ ہے۔ اس کے بغیر انسانی شعور، آزادی اور حرکت کے اصول سے بیگانہ رہے گا۔ خودی رومانی وحدت ہے جو مقاصد سے توانائی حاصل کرتی ہے۔ مقاصد کے حصول کے لیے اس کا دائمی سفر جاری رہتا ہے :

سفر اندر حضر کردن چنیں است سفر از خود بخود کردن ہمیں است
محو پیاں کہ پایانی ندری پیاں تارسی جانی ندری
بنایاں نارسیدن زندگانی است سفر احوال جادوانی است

خودی اقبال کی شاعری اور فکر کا کلیدی لفظ ہے۔ اس سے ایسا مرکزی تاثر پیدا ہوتا ہے جس کے گرد جذبہ و تخیل کے بہت سے مبہم حلقے حرکت کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ دائمی آرزو و منبہی اور جستجو سے اس کے خلقی ممکنات ظہور میں آتے ہیں۔ اسی کو اقبال عشق و شوق سے تعبیر کرتا ہے۔ اس طرح خودی اور عشق ایک دوسرے سے وابستہ و پیوستہ ہو جاتے ہیں۔ ذہن ہر چیز کے وجود میں شک کر سکتا ہے۔ لیکن اپنی خودی کے متعلق اسے یقین ہوتا ہے کہ ”میں ہوں“ جو چیز شک کرتی ہے اس کے وجود سے انکار نہیں کیا جاسکتا:

اگر گوی کہ من وہم و گمان است خودش چوں نمود این دآن است
 بگو با من کہ دارای گماں کیست ؟ یکی در خود نگر آں بی نشان کیست ؟
 خودی پنہاں ز جہت بی نیاز است یکی اندیش در دیاب ایں چہ راز است
 خودی را حق بدای باطل پسندار خودی را کشت بی حاصل پسندار

اقبال کے یہاں خودی اور بیخودی شعوری تصورات میں جنمیں اس نے جذبے کا رنگ دیا ہے۔ اس کے نزدیک زندگی کا اصلی محرک، احساس ذات ہے۔ اس کی بدولت انسان اپنی تقدیر کا عرفان حاصل کرتا ہے۔ اس سے عشق اور آئندہی وابستہ ہے۔ جب وہ ان تصورات کو اجتماعی مقصدیت کے لیے استعمال کرتا ہے تو فرد پر سرشاری اور مستی کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے جو مقاصد کی تخلیق کی ضامن ہے :

قطرہ چوں حرف خودی از رکند ہستی بی مایہ را گو ہر کند
 سبزہ چوں تاب دید از غولش یافت ہمت او سینہ گلشن شکافت
 چوں خودی آرد بہم نیروی زیست میکشاید قلزمی از جوی زیست

اجتماعی مقاصد کی بے خودی کے متعلق اس کا خیال ہے کہ جب تک بے ہمہ اور باہمہ کے اصول پر عمل نہ کیا جائے، اس وقت تک زندگی کا قافلہ منزل تک نہیں پہنچے گا بلکہ ادھر ادھر بھٹکتا رہے گا :

زندگی انجمن آرا و نگہدار خود ست ای کہ در قافلہ بی ہمہ شو با ہمہ رو
بخلوت انجمنی آفریں کہ فطرت عشق یکی شناس و تماشا پسند بسطاریت
اقبال کو احساس ہے کہ فرد کی شخصیت اجتماعی ماحول کے بغیر نشوونما نہیں
پاسکتی اور خودی کی آب و تاب جماعت کے ضبط و آئین کے بغیر ممکن نہیں۔ فرد کی
زندگی اس وقت بامعنی بنتی ہے جب وہ اپنی جماعت کی تاریخ سے رشتہ جوڑتی
ہے۔ تاریخ سے علامہ ہو کر اس کی تکمیل ممکن نہیں :

فرد و قوم آئینہ یکدیگر اند سلک و گوہر کبکشان و اختر اند

فرد تا اندر جماعت گم شود قطرہ وسعت طلب قلزم شود

اقبال نے اپنی خودی کے خیال کو موتی کی تشبیہ سے واضح کیا ہے۔ وہ اپنے وجود کو
شعراے متصفین کی طرح قطرے کے مثل نہیں سمجھتا جو سمندر میں مل کر فنا ہو جاتا
ہے بلکہ وہ اسے موتی کہتا ہے جو سمندر میں طوفانوں کے تھپیڑے کھانے کے بعد
بھی اپنے پُر سکون اور باوقار تفرّد کو برقرار رکھتا ہے۔ وہ موجوں کی کش مکش میں
جتنا پریشان ہے اتنا ہی اس کی چمک دمک اور تابناکی میں اضافہ ہوتا ہے :

سازی اگر حریف یم بیکر اس مرا

باضطراب موج سکون گہر بردہ

موتی کا مضمون دوسری جگہ یہ باندھا ہے کہ نہ جانے کس نے سمندر کی موجوں
کو یہ بصیرت عطا کر دی کہ گھونگوں اور سیپوں کو جو بیکار ہیں ساحل پر پھینک دو
اور موتی کو جو سمندر کا حاصل ہے اپنے سینے میں چھپالو۔ ادھر کے شعریں موتی
کی فضیلت اس سبب سے بتلائی ہے کہ وہ موجوں کے اضطراب میں اپنا سکون
اور وقار قائم رکھتا ہے۔ مندرجہ ذیل شعریں اس کی برتری کی یہ وجہ ظاہر کی ہے
کہ وہ خلوت میں اپنے وجود کی مرکزیت کو مجتمع رکھتا ہے۔ دلوں حالتوں میں اس
کی اندونی ریاضت غیر مشتبہ ہے جو اس کی فضیلت کی وجہ ہے :

نیمہ نام کہ داد ایرد چشم جینا موج دریا را گہر در سینہ دریا خون بر ساحل افتاد ست

اقبال نے انسانی سیرت کی مضبوطی اور صلاحیت کے لیے بھی موتی کی تشبیہ استعمال کی ہے۔ چونکہ موتی سمندر کے طوفانوں کو برداشت کرتا ہے اس واسطے وہ سمندر کے سینے میں اپنی جگہ پیدا کر لیتا ہے :

گر بخود محکم شوی سیل بلا انگیز مصیبت

مثل گوہر در دل دریا نشستن میتواں

فنا اور بقا کے متعلق اُس نے 'جاوید نامہ' میں علاج کی زبانی یہ کہلوا یا ہے کہ جو لوگ فنا کو اپنا مقصد ٹھہراتے ہیں، وہ گویا عدم میں موجود کو تلاش کرتے ہیں۔ یہ تلاش بے سود ہے :

ای کہ جوئی در فنا مقصود را

در نمی یابد عدم، موجود را

اقبال بے خودی کی حالت میں جب مقام نیاز میں حاضر ہوتا ہے تو ضبط و اعتدال کو ہاتھ سے نہیں جانے دیتا۔ اس کا تعقل جوش جنون میں اپنے ہوش و حواس کو ٹھکانے رکھتا ہے۔ وہ اس بات کو محبوب کی شان کے خلاف سمجھتا ہے کہ اس کے سامنے گریبان چاک کر کے جائے۔ وہ عاشق کو ضبط و اعتدال کا مشورہ دیتا ہے تاکہ عشق کی آبرو اور محبوب کے احترام کو ٹھیس نہ لگے۔ اس سے اس کے اخلاقی ارادے کی توانائی ظاہر ہوتی ہے :

بہ ضبط جوش جنوں کوش در مقام نیاز

بہوش باش و مرو با قباہی چاک آنجا

دوسری جگہ کہتا ہے کہ جنون کی حالت میں بھی انسان کو آپے سے باہر نہیں ہونا چاہیے۔ مزا تو جب ہے کہ جنوں بھی ہو اور گریباں بھی سلامت رہے۔ جنوں سے اس کی مراد مکمل بے خودی ہے :

با چنین زور جنوں پاس گریباں داشت

در جنوں از خود زرقن کار ہر دیوانہ نیست

حافظ کا جنوں چونکہ خالص جذب کی کیفیت ہے اس لیے وہ اس حالت میں پاؤں سے گفتگو کرتا اور پری کو خواب میں دیکھتا ہے۔ دیوانگی کا خواب بھی کیا چیز ہے؟ اگر اس میں پیریاں نظر آئیں تو کچھ تعجب کی بات نہیں!

مگر دیوانہ خواہم شد دریں سودا کہ شب تاروز

سخن با ماہ میگویم پری در خواب می بینم

وہ جب محبوب کے خیال کو دماغ ہلکا کرنے کے لیے ظاہر کرتا ہے تو اس کا

محبوب اسے سودائی سمجھ کے زنجیر میں بند ہوا دیتا ہے تاکہ وہ اپنی جگہ سے ہل نہ سکے۔

دوش سودای رخسار غنم ز سر بیرون کنم

گفت کو زنجیر تا تدبیر این جنوں کنم

غرض کہ جنوں کی حالت میں بھی اقبال اپنی خودی کا وقار قائم رکھتا ہے۔ اس

زیر عکس حافظ کو بے خودی کے عالم میں اپنی ذات کا احساس باقی نہیں رہتا۔

اس کی خود رنگی مکتل ہے۔ اقبال نے اپنے جنوں سے ہوش مندی کا کام لیا۔ وہ

صحرا کی طرف جانے کے بجائے دہروں کے شہر میں اپنے جنوں کا غفلتہ بند کرتا

ہے۔ مقصدیت کے عمیر دار کو یہی زیب دیتا ہے کہ وہ اپنی بے خودی کو بھی اپنے

تخلیقی مقاصد کے سہول کا ذریعہ بنائے۔ یہ بے خودی میں اثبات ذات کی ایک

صورت ہے : بسیا کہ غفلتہ در شہر دلبراں نگینم

جنون زندہ دلاں ہرزہ گرد صحرائست

حافظ کا خودی کا تصور اقبال کے تصور سے بنیادی طور پر مختلف ہے۔ اس

کے یہاں اجتماعی مقصدیت کا بھی کوئی ذکر نہیں۔ اگرچہ وہ وحدت وجود کا قائل

نہیں لیکن بایں ہمہ وہ دوسرے شعرائے متوفین کے تتبع میں اپنی خودی کو

حقیقی اور مجازی محبوب کی مرضی کا جڑ بنا دیتا ہے۔ چنانچہ یہ اشعار مجاز میں ہیں :

شدم فناء لبشر شکی ابروی دوست کشید در غم چو گان خویش چوں گویم

نشان نومی میانش کہ دل درو بستم زمین پیرس کہ خود در میاں نمی بینم

مندرجہ ذیل اشعار حقیقت میں ہیں۔ مجاز کی طرح حقیقت میں بھی وہ اپنی خودی سے دستبردار ہو جاتا ہے :

حجاب راہ توئی حافظ از میاں بر خیزد خوشا کسی کہ دریں راہ بنی حجاب رود
حجاب چہ سہرہ جاں میشود غبار تنم خوشا دمی کہ ازاں چہرہ پردہ بر فلکم
بیاد ہستی حافظ ز پیش او بردار کہ با وجود تو کس نشنود زمن کہ منم
حافظ کے پورے دیوان میں مجھے صرف ایک شعر ایسا ملا جس کی تاویل وصیتر وجود کے رنگ میں ہو سکتی ہے۔ لیکن اس شعر کے باوجود اسے ہم وجودی صوفی نہیں کہہ سکتے۔ اس شعر میں عشق و مستی اور استغراق کی خاص کیفیت کا اظہار ہے، ورنہ اس نے ہر جگہ خالق اور مخلوق کا فرق و امتیاز باقی رکھا ہے۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا کہ عالم کی ہر شے میں خدا کا جلوہ نظر آتا ہے، خاص کر جامے میں۔ یہ کہیں نہیں کہا کہ ہر شے یا جامے خدا ہے۔ خدا ہونے اور اس کا جلوہ یا عکس ہونے میں بڑا فرق ہے۔ اس ایک شعر سے یہ دعوا کرنا کہ وہ وجودی صوفی ہے حقیقت کے خلاف ہے۔ وہ شعر یہ ہے :

نیم و مطرب و ساقی ہمہ اوست
خیال آب و گل در رہ بہانہ

اس شعر میں بھی آب و گل یعنی خارجی عالم کی پوری طرح نفی نہیں بلکہ اسے حوالہ اور سبب بتلایا ہے۔ اس لیے اس کے اشعار سے فنا فی اللہ اور بقا باللہ کی تاویل و توجیہ اس انداز میں نہیں کی جاسکتی جس طرح دوسرے شعرائے متصوفین کے کلام سے کی جاسکتی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اسے اپنی ذات یا خودی کا ویسا شدیدہ اور گہرا احساس نہیں جیسا کہ اقبال کو ہے۔ اس سے دونوں کے زمانے کا فرق واضح ہوتا ہے۔ حافظ کے زمانے میں اس کی انفرادی ذات اس تہذیب کے چوکھٹے میں محفوظ و مامون تھی جس کے اندر رہ کر اس نے زندگی گزار لی۔ اس کے برعکس اقبال کے زمانے میں انفرادی خودی یا ذات کی تہذیبی خصوصیت

مٹ جلنے کا اندیشہ تھا۔ جو تاریخی اور سماجی قوتیں کام کر رہی تھیں ان کی زد کو برواٹ کرنا آسان نہ تھا۔ ان حالات میں اگر اقبال نے خودی کے تحفظ اور اس کے استحکام کا تصور پیش کیا تو بات سمجھ میں آتی ہے۔ حافظ کی طرح اسے بھی عالم میں جلوہ دوست نظر آیا لیکن اس نے کہا کہ میں اپنی ذات میں ایسا کھویا ہوا ہوں۔ مجھے اس کی بھی فرصت نہیں کہ اسے جی بھر کے دیکھوں :

نظرِ خویش چناں بستہ ام کہ جلوہ دوست

جہاں گرفت و مرا فرصت تماشا نیست

حافظ کے یہاں یہی مضمون ہے لیکن اس میں صرف عاشقانہ دروں۔ مینی کے باطنی تجربے کا بیان ہے، اثباتِ ذات کا کوئی شائبہ نہیں جیسا کہ اقبال کے یہاں ہے :

سردرِ عشق دارد دل دردمند حافظ

کہ نہ خاطر تماشا، نہ ہوا ی باغ دارد

حافظ کے مندرجہ ذیل شعر میں مستی سے زیادہ اثباتِ ذات کا احساس نمایاں ہے۔ وہ اس میں اقبال سے بہت قریب محسوس ہوتا ہے۔ گل کی خوشبو مشک چین کی محتاج نہیں بلکہ خود اس کے وجود کا اندرونی تقاضا ہے۔ یہاں استعارہ اپنی گھمیری ہوئی شکل میں نمایاں ہے :

بمشک چین و چگل نیست بوی گل محتاج

کہ نافہاش ز بند قبا ی خوشتن است

پھر اسی غزل میں ہے کہ محبوب کی زلف کے جال میں پھنسنے کے بعد میں سمجھا تھا کہ میری خودی باقی نہیں رہے گی لیکن یہ کسنت وہاں بھی کسنتی، کھلبلی، اُبھرنے اور ہاتھ پاؤں نکلنے لگی۔ محبوب کو مشورہ دیا ہے کہ تو اسے اپنے غمزدے کے خنجر سے قتل کر دے کیوں کہ اس کی سزا یہی ہے۔ تیری زلف کی قید کے بعد خیال تھا کہ خودی کی قید سے رہائی ہو جائے گی، لیکن نہیں ہوئی۔

میں چاہتا تھا کہ قید پندار سے رہا ہو جاؤں اور صرف تیری زلف کا اسیر رہوں۔ اب
سوائے اس کے کوئی صورت نہیں کہ تو میری خودی کا اپنے غم سے کے خنجر سے کام تمام
کر دے تاکہ وہ پھر کبھی سر نہ اٹھا سکے :

بدام زلف تو دل بتلای خوشی تین است
بکش بغیرہ کہ انیش سزای خوشی تین است

پھر اسی غزل میں بلبل سے مکالمے کی صورت پیدا کی ہے۔ کہتے ہیں کہ اسے
بلبل! جب تو نے عشق بازی کا قصد کیا تو میں نے تجھے متنبہ کیا تھا کہ تو اس دیوانگی
میں مبتلا مت ہونا۔ تو گل خنداں کو دیکھ کر اپنے وجود کو اس پر نثار کرنا چاہتی ہے۔
غل کا وجود تجھے خوش کرنے کو نہیں۔ یہ تو اس کی فطرت کا تعاضا ہے کہ وہ کھلتا
اور خنداں نظر آتا ہے۔ تو چاہے کتنی مضطرب اور بے تاب ہو اسے تیری پروا
نہیں۔ اگر تو اس کی بے اتفاقی کی شکایت کرے گی تو بھی وہ تیری طرف متوجہ
نہیں ہوگا۔ ماقظ نے یہ بات محذوف رکھی ہے کہ بلبل نے اسے کیا جواب دیا۔
ظاہر ہے کہ اس نے اس کا مشورہ نہیں مانا اور اپنی دیوانگی کو جاری رکھا۔ بلبل
کے جواب کو محذوف رکھنا بھی ماقظ کی بلاغت کا خاص انداز ہے :

چو رای عشق زدی باتو گفتم ای بلبل
مکن کہ آں گل خنداں برای خوشی تین است

ماقظ کی مستی اور بے خودی ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ چنانچہ وہ کہتا ہے :

مستم کن آنچناں کہ ندانم زبہ خودی
در عرصہ خیال کہ آمد کدام رفت

دوسری جگہ کہا ہے کہ ماقظ بیخودی سے محبوب کو طلب کرتا ہے، اس مفلس
کی طرح جو قارون کے خزانے کا خواہاں ہو۔ مفلس اس واسطے کہ وہ اپنی خودی یا
ذات کو عشق کی بازی میں ہار چکا ہے۔ اس کی یہ ناداری بے خودی کے ذریعے سے
اسے محبوب تک پہنچا دے گی۔ اب لے دے کے بے خودی ہی اس کا سہارا ہے

جس سے اس نے اپنی توقعت وابستہ کی ہیں :

زین خودی طلب یار میکند حافظ

چو مطلق ک طلب گار صبح قار و نست

بادہ نوش جب میکند میں محبوب کے لبوں کی یاد میں بے نوشی کرتے ہیں تو اس وقت اگر کسی پینے والے کو اپنی ذات کا احساس باقی رہے تو حافظ کے نزدیک وہ سفلہ ہے۔ بے خودی کے عالم میں اپنی ذات کو بھول جانا چاہیے۔ اس اصول کا اطلاق مجاز اور حقیقت دونوں پر ہے :

در مقامی کہ بیاد لب او می نوشند

سفلہ آں مست کہ باشد خبر از نوشنش

فقر و استغنا

حافظ اور اقبال دونوں نے اپنے کلام میں فقر و استغنا کو سراہا ہے۔ مرد قلندر کی بے نیازی کی جھلک ان کی ذاتی سیرت میں بھی نمایاں تھی۔ درویش اور قلندر دنیا میں رہنے کے باوجود خود کو اپنے گرد و پیش سے بلند کر لیتا ہے۔ وہ اجتماعی زندگی کے تقاضوں کو پورا کرتا ہے لیکن اس کے ساتھ وہ اپنی خود داری اور آزادی کے جوہر کو فنا نہیں ہونے دیتا۔ اس کی آزادی کی دولت ایسا ہے کہ وہ اس کے سامنے اور کسی دولت کو خاطر میں نہیں لاتا اور اپنے کو بادشاہوں سے بھی زیادہ بلند مقام خیال کرتا ہے :

حافظ :

کتر سی ملک تو از ماہ بود تا ماہی

کہ ستانند و دهند افسر شاہنشاہی

تہای اطلس آنگس کہ از ہزار ریت

ذکر تسبیح ملک در حلقہ زنار داشت

اگر سلطنت فقر بخشند اسی دل

بر در میکند رخاں قلندر باشند

قلندر ان حقیقت پر نیم جو نغزند

وقت آں شیریں قلندر خوش کہ در اطوار سیر

برائے فقیر نامہ آں محشم بخواں بایں گدا حکایت آں پادشاہ بگو
سلطان و فکر لشکر و سودای تاج و گنج درویش و امن خاطر و کج قلندر ی
سوی زندان قلندر برہ آورد سفر دلق ببطای و سجادۂ طامات بریم
حافظ کو اس وقت کا انتظار تھا جب کہ وہ بادشاہ اور وزیر سے مستغنی
ہو جائے گا۔ وہ کہتا ہے کہ میری مستی کا یہی تقاضا ہے :

خوش آندم کز استغنائی مستی فراغت باشد از شاہ و وزیرم
من کہ دارم در گدای گنج سلطانی بدست کی طبع در گردش گردون دوں پرور گم
حافظ نے اپنے ہم مشربوں کو نصیحت کی کہ اہل دولت و اقتدار جانوروں
کے مثل ہیں، ان سے تمہیں فیض کی توقع نہ رکھنی چاہیے۔ لفظ انعام اور انعام
(جانور) میں صنعت تجنیس سے خاص لطف پیدا کیا ہے :

ای گدایاں خرابات خدایاں شامست
چشم انعام بدارید ز انعامی چند

پھر کہا ہے کہ حکومت کے اعلیٰ عہدہ داروں کی صحبت میں سوائے اندھیرے
کے کچھ نہیں۔ انسان کو خورشید سے روشنی کی اُمید رکھنی چاہیے کیوں کہ وہ
غروب ہو کر پھر طلوع ہوتا ہے۔ تاریکی سے تو روشنی کبھی نہیں ملے گی :

صبت حکام ظلمت شب ید است
نور ز خورشید جو یو کہ بر آید

اپنے خود دار ہم مشربوں کو مشورہ دیا ہے کہ بے مروت دولت مندوں کے
گھروں کے چکر کاٹنے سے کچھ حاصل نہ ہوگا۔ اس کے بجائے اپنے گھر میں بیٹھو
کیوں کہ تمہیں وہیں اصلی اطمینان اور عافیت نصیب ہوگی اور عزت نفس بھی
قائم رہے گی :

مرو بمانہ ارباب بی مروت دہر
کہ کج عافیت در سرائی خوشتن است

خدا سے دعا کی ہے کہ مجھے فقر کی دولت عطا فرما کیوں کہ اس سے بڑھ کر میرے لیے کوئی عزت و حشمت نہیں :

دولت فقر خدایا بمن ارزانی دار
کیں کرامت سبب حشمت و تمکین منست

دوست کے کوچے کے گدا کو اپنا پادشاہ بتلایا ہے :

ز پادشاہ و گدا فارغم بحمد اللہ
گدا کی خاک در دوست پادشاہ منست

اسی مضمون کا اقبال کا بھی شعر ہے :

اگرچہ زیب سرش : نشر و کلاہی نیست
گدا کی کوی تو کمتر ز پادشاہی نیست

استغناء مضمون پر حافظ کے چند اور اشعار ملاحظہ ہوں :

خوشتر ازین گوشہ پادشاہ ندارد	گوشہ ابروی تست منزل جانم
تا بشنوی ز صوت مفتی ہوا مفتی	ساقی بی نیازی رنماں کہ می بدہ
نہاں ز چشم سکندر چو آبِ حیواں باد	گرت ہواست کہ با خضر ہمنشیں باشی
شہان بی کمر و خسروان بی کلہند	میں فقیر گدایان عشق را کیس قوم
گوشہ تاج سلطنت می شکند گدا کی تو	دولت عشق ہیں کہ چوں از سر فقر و افتخار
آیا بود کہ گوشہ چشمی بما کنند	آہاں کہ خاک را بنظر کیما کنند
گر بآب چشمہ خورشید دامن تر کنم	گرچہ گرد آلود خرم شرم باد از ہمتم

اقبال :

ز شاہ باج ستانند و خرقہ می پوشند	قلندراں کہ بہ تسخیر آب و گل کوشند
بخلوت اند و زمان و مکاں در آغوشند	بخلوت اند و کمندی مجہر و ماہ و پیمند
سخنی نگفتہ را چہ قلند را نہ گفتہ	ز برون در گد شتم ز درون خانہ گفتم
کہ جہیں بر در این میکدہ سودن توان	دل بحق بند و کشادہ ز سلاطین مطلب

چوں بکمال میرسد فقر دلیل خسرویت
 اقبال قبا پو شد در کار جہاں کوشد
 نہ از خرایہ ماکس خسراج میخواید
 مگذر از نغمہ شوقم کہ بیابانی دروی
 ہجتم اہل نظر از سکندر افزونست
 ز آستانہ سلطان کنارہ برگیرم
 چہ عجب اگر دو سلطان بزلایتی نگیند
 ہمہ ناز بی نیازی، ہمہ سازی بی نوای
 اقبال کا یہ شعر:

بیا بجمجلس اقبال و یک دوسا غرکش
 اگرچہ سر ستر اشد قلندری داند
 حافظ کے اس شعر کے زیر اثر لکھا گیا ہے۔ دوسرا مصرع سوائے ایک لفظ کے
 ہو بہو وہی ہے جو حافظ کے یہاں ہے :

ہزار نکتہ بار یکتر ز مو اینجا ست
 نہ ہر کہ سر ستر اشد قلندری داند
 قلندری اور استغنا کے متعلق اقبال کے اردو کے اشعار ملاحظہ ہوں :

یا مرد قلندر کے انداز ملوکانہ
 مہرومہ و انجم کا محاسب ہے قلندر
 اگر جہاں میں مرا جوہر آشکار ہوا
 خوش آگئی ہے جہاں کو قلندری میری
 خدا کے پاک بندوں کو حکومتیں غلامی میں
 اپنے مازق کو نہ پہچانے تو محتاج ملوک
 گدائے میکدہ کی شان بے نیازی دیکھ

یا حیرت فارابی یا تلب و تب رومی
 ایام کا مرکب نہیں، راکب ہے قلندر
 قلندری سے ہوا ہے، تو نگری سے نہیں
 وگرنہ شعر مرا کیا ہے شاعری کیا ہے
 زرہ کوئی اگر محفوظ رکھتی ہے تو استغنا
 اور پہچانے تو میں تیرے گدا داما و جم
 پہنچ کے چشمہ حیاں پہ توڑتا ہے سب

میرا نشیمن نہیں درگہ میر و وزیر
 قوموں کی تقدیر وہ مرد درویش
 میرا نشیمن بھی تو شاخِ نشیمن بھی تو
 جس نے نہ ڈھونڈی سلطان کی درگاہ
 کیا ہے اس نے فقیروں کو دارشہ پر ویز
 فقر میں سستی ثواب، علم میں سستی گناہ
 فقر ہے میروں کا میر، فقر ہے شاہوں کا شاہ
 فقیر کا ہے سفینہ، ہمیشہ طوفانی
 کہ جبرئیل سے ہے اس کو نسبت خویشی
 فقیر راہ کو بخشے گئے اسرارِ سلطانی
 دونوں عارفوں نے مومیائی کی گدائی کو اپنی درویشی کی شان کے خلاف
 سمجھا۔ ان کی عزت نفس اور روحانی وقار کا یہی اقتضا تھا۔

ماخذ :

دل خستہ من گرش ہمتی ہست نخواہد ز سنگیں دلاں مومیائی
 اقبال :
 من فقیر بی نیازم مشربم اینست و بس مومیائی خواستن نتواں شکستن میتواں
 مومیائی کی گدائی سے تو بہتر ہے شکست مور بی اس عاجتی پیش سلیمانی مبر

واعظ، زاہد اور صوفی

دونوں عارفوں نے واعظ، زاہد، فقیہ اور صوفی کا پردہ فاش کیا اور ان کی ریاکاری پر سخت تنقید کی، اس لیے نہیں کہ وہ دین اور مذہب کے خلاف ہیں بلکہ اس واسطے کہ ان میں حقیقی روحانیت اور اخلاص کی کمی ہے۔ اکثر اوقات وہ اہل اقتدار سے ساز باز کر کے اجتماعی زندگی میں بلند مقام حاصل کر لیتے ہیں۔ وہ اہل اقتدار کے معاون و مددگار ہوتے ہیں اور اہل اقتدار ان کی خدمات کے صلے میں انھیں جاہ و منصب سے نوازتے ہیں۔ ہر دماغ نے

میں اور ہر قوم میں یہی ہوا ہے اور کسی نہ کسی شکل میں آج بھی ہو رہا ہے۔ بس فرقہ اتنا ہے کہ اصطلاحیں بدل گئی ہیں اور کارپرداز بھی نئے رنگ میں نمودار ہیں۔ حافظ اور اقبال نے واعظ و زاہد کو اپنی تنقید کا نشانہ اس لیے بھی بنایا کہ ان کی نظر بس ظواہر تک محدود رہتی ہے۔ وہ دوسروں میں عیب نکالتے ہیں لیکن خود اپنے نفس اور اپنے اعمال کا احتساب نہیں کرتے۔ ان کی بے وقعتی اور ظاہر پرستی حقیقت کو ان کی نظر سے اوچھل رکھتی ہے۔ حافظ کی تنقید و تعریفیں استعارے کے حسین لباس میں ملبوس ہے اس لیے کہیں بھی ذوق پر گراں نہیں گزرتی۔

حافظ :

راز درون پردہ زرنہ دان مست پرس	کایں حال نیست زاہد عالی مقام را
فقیہ مدرسہ دی مست بود و فتویٰ داد	کہ می حرام ولی بہ ز مال اوقافت
واعظاں کایں جلوہ در محراب میز مسکیند	چوں بخلوت میر و ندآں کار دیگر میکنند
صوفیاں جملہ حریفند و نظر باز ولی	زیں میاں حافظ دل سوختہ بدنام افتاد
نقد صوفی نہ ہمہ صافی بینش باشد	ای بسا خرقہ کہ مستوجب آتش باشد
لوی بیکرنگی ازین نقش نمی آید خیسر	دلخ آلودہ صوفی بھی ناب بشوی
پیش زاہد از زندگی دم مزین کہ نتوان گفت	باطیب نامحرم حال در دپہنہانی
گرچہ برد اعظ شہراں سخن آسان نشود	تاریا در زد و سالوس مسلمان نشود
ترسم کہ صرفہ نبرد روز باز خواست	نان طلال شیخ ز آب حرام ما
غلام بہت دُردی کشان بیکرنگم	نہ آں گروہ کہ ازرق لباس و دل سپہند
صوفیاں و استوئند از گرومی ہمہ رخت	دلخ مابود کہ در خانہ رخت رجماند
واعظ شہر چو مہر ملک و شمنہ گزید	من اگر ہر نگاری بگزینم چہ شود
دو رشواز برم ای واعظ و بیہودہ مگوی	من نہ آنم کہ دگر گوش بہ ترویر کنم
اقبال نے بھی اپنی تنقید میں رمز و استعارہ کا آسرا لیا ہے۔	

اقبال :

بلب رسید مرا آں سخن کہ نتوان گفت
در دیرمخاں آسمی معنوں بلند آدور
نہ اینجا چشمک ساقی نہ آنجا خوف مشتاقی
بلعلم غرہ مشوکار میکشی دگر است
بیا کہ دامن اقبال را بدست آریم
کیا صوفی و ملا کو خبر میرے جنوں کی
امید حور نے سب کچھ سکھار کھلے واعظ کو
بھلا نہیے گی تری ہم سے کیونکر اے واعظ
واعظ ثبوت لائے جوئے کے جواز میں
کوئی یہ پوچھے کہ واعظ کا کیا بگڑتا ہے ؟
میری مینائے غزل میں تھی ذرا سی باقی
شیر مردوں سے ہوا بیشہ تحقیق تہی
اب حجرہ صوفی میں وہ فقر نہیں باقی
پانی پانی کر گئی مجھ کو قلندر کی یہ بات
مقام فقر ہے کتنا بلند شاہی سے
کیا گیا ہے غلامی میں مبتلا تجھ کو

بمیر تم کہ فقیہان شہر خاموشند
در خانقہ صوفی افسانہ و افسوں بہ
زبزم صوفی و ملا بسی غمناک می آیم
فقیہ شہر گریبان و آستین آلود
کہ اوز خرقة فردشان خانقاہی نیست
ان کا سر دامن بھی ابھی پاک نہیں ہے
یہ حضرت دیکھنے میں سیدھے سادھے بھوکے لپٹا
کہ ہم تو رسم محبت کو عام کرتے ہیں
اقبال کو یہ ضد ہے کہ پینا بھی چھوڑ دے
جو بے عمل پہ بھی رحمت وہ بے نیاز کرے
شیخ کہتا ہے کہ ہے یہ بھی حرام اے ساقی !
رہ گئے صوفی و ملا کے غلام اے ساقی !
خون دل شیراں ہو جس فقر کی دستاویز
تو جھکا جب غیر کے آگے نہ من تیرا نہ تن
روش کسی کی گدایا نہ ہو تو کیا کہیے !
کہ تجھ سے ہونہ سکی فقر کی نگہبانی

متحرک تصورات

فن کار کے متحرک تصورات سے یہ پتا چلتا ہے کہ وہ اپنے اندرونی احساس کی شدت اور تخلیقی آزادی کو قوت و توانائی کے لباس میں ظاہر کرنا چاہتا ہے۔ جن شاعروں کے یہاں استعارے کا جوش بیان ہوتا ہے ان کے کلام میں متحرک خیالات کا پایا جانا لازمی ہے۔ چنانچہ حافظ اور اقبال دونوں کی شاعری میں

یہ خصوصیت نمایاں ہے۔ جب گرد و پیش کے حالات فن کار کے ذہن و احساس کو متاثر کرتے ہیں تو اس کے نفس میں حرکت پذیری رونما ہوتی ہے جسے وہ ہیئت و صورت عطا کرتا ہے۔ اس کا تخیل کائنات کو حرکت اور تغیر کی حالت میں دیکھتا ہے۔ اس کی تہ میں زندگی کے حقائق کو بدلنے کا حوصلہ کام کرتا ہے اور بعض اوقات وہ انقلابی رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ کبھی وہ خود اپنی ذہنی اور نفسیاتی تبدیلی کا خواہاں ہوتا ہے۔ کبھی وہ آنے والے زمانے کا خواب دیکھتا ہے اور چاہتا ہے کہ دوسرے بھی اس کے ساتھ اس میں شریک ہو جائیں۔ کبھی وہ ایک نئے انسان اور نئی انسانیت کو پیدا کرنا چاہتا ہے۔ حافظہ اور اقبال دونوں کو نئے انسان کی تلاش تھی۔ اس معاملے میں دونوں کے فکر و احساس میں بڑی مشابہت ہے۔

حافظہ :

آدمی در عالم خاکی نمی آید بدست
اقبال :

قدم در جستجوی آدمی زن
ای خوش آں قومی کہ جان او تمسید
چشم بکشی اگر چشم تو صاحب نظر است
ایں مد و مہر کہن راہ بجائی نبرند
کشتائی پردہ ز تقدیر آدمی خاکی
مرا ناز و نیاز آدمی دہ
خدا تو ملتا ہے انسان ہی نہیں ملتا
یہ چیز وہ ہے کہ دیکھی کہیں نہیں میں نے

کائنات کوئی جمودی یا سکونی شے نہیں بلکہ وہ دائمی طور پر حادث و احوال کی صورت پذیری ہے جس میں غنی قوتوں کو ظہور میں آنے کا موقع ملتا ہے۔ حق تعالیٰ کے اسمائے حسنیٰ میں الحاق اور المصنوع سے یہ اشارہ ملتا ہے

کہ تخلیق اور صورت گری کا سلسلہ ختم نہیں ہوا بلکہ جاری ہے اور ہمیشہ جاری رہے گا :
یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید کہ آ رہی ہے دادم صدائے کن فیکون
ہر لحظہ نیا طور نئی برق تجلی اللہ کرے مرحلہ شوق نہ ہو ط
بظاہر معلوم ہوتا ہے حافظ کے یہاں سکون و عافیت اور نشاط و مسرت
کے سوا کچھ نہیں۔ لیکن یہ خیال سطحی ہے۔ اس کے جذبہ و تجلّی کی تہ میں اُترے
تو سکون کے نیچے ہلچل اور حرکت کی لہریں ہلکورے مارتی نظر آتی ہیں، بالکل اسی
طرح جیسے اس کی بظاہر خوش باشی کے پس پردہ غم کی تصویریں ہیں۔ حقیقی غم بھی
سکونی نہیں بلکہ حرکی احساس ہے۔ اس کے بغیر شخصیت ادھوری رہتی ہے۔ حافظ
نے بعض اوقات بڑی چابکدستی سے اپنی خوش باشی کو غم میں سمو لیا۔ جس
طرح اس نے حقیقت کو مجاز میں اور مجاز کو حقیقت میں آمیز کیا، اسی طرح
غم و مسرت کو ملا کر دونوں کو ایک ساتھ گوندھ دیا۔ اس کا یہ خاص انداز ہے
کہ مختلف کیفیات کو ملا کر ان سے ایک نئی کیفیت تخلیق کر دیتا ہے۔ چنانچہ
غم اور مسرت کی آمیزش سے اس نے ایک نئی کیفیت پیدا کی۔ جن و عشق
کی نفسیات میں یہ الوکھا تجربہ ہے۔ بعض اوقات وہ کیفیات کو محسوس
کا جامہ زیب تن کرا دیتا ہے جیسے کہ اس کے پیش نظریہ ہو کہ اندرونی اور
خارجی زندگی کا فرق و امتیاز باقی نہ رہے۔ ایک جگہ اپنی خوش باشی کی بڑی
لطیف تاویل کی ہے۔ کہتا ہے کہ محبوب کے غم کا تقاضا ہے کہ وہ شاد و آباد
دل کو اپنا مسکن بنائے۔ اس لیے ہم نے اس کی خاطر شادمانی کی حالت اپنے
ادب طاری کر لی ہے۔ غم کی اہمیت واضح کرنے کے لیے اس نے اسے تشخص
کا رنگ دے دیا جو حرکت کی حالت میں ہو۔ یہاں غم جذبے کا بیان نہیں
لیکن جذبہ اس میں پیوست ہے جیسے وہ اس کا ایسا جز ہو جو الگ نہ کیا جاسکے :

چوں غمت را نتواں یافت مگر در دل شاد

ما با مبد غمت خاطر شادی طلیسم

دوسری جگہ کہا ہے کہ عیش و تنعم عشق کا شیوہ نہیں۔ اگر تو واقعی ہمارا رفیق و ہمدم ہے تو غم کے ذمہ میں جو زہر ہے اسے خوشی خوشی پی جا۔ یہ بھی غم کا بڑا متحرک احساس ہے جس میں جذبہ گھلا ہوا ہے۔ اس میں مجرد کیفیت حتی حقیقت بن گئی اور طرز خطاب اپنے کلام میں بلاغت پیدا کر دی۔ شعر بظاہر بیانیہ ہونے کے باوجود استعارہ ہے جس میں پھیل کی چھاپ لگی ہوئی ہے :

دوام عیش و تنعم نہ شیوہ عشقت

اگر معاشرہ مائی بنوش نیش غمی

پھر کہا ہے کہ میرے دل میں غم کا بہت بڑا خزانہ چھپا ہے۔ مجھے کون کہہ سکتا ہے کہ میں مفلس اور محتاج ہوں۔ غم کا خزانہ زر و جواہر کے مقابلے میں زیادہ قابل قدر ہے۔ یہ مقابلہ مضمر ہے۔ اس کا اظہار نہ کرنا بھی بلاغت کا خاص اسلوب ہے :

فرا داں گنج غم در سینہ دارم

اگرچہ مدعی گوید فقیرم

حافظ نے جان بوجھ کر اپنے غم کو چھپانے کی کوشش کی اور اسے نشاط زیت کا جز بنا دیا۔ چونکہ اس کا نشاط غم ترکی ہے، اس لیے جانفزا ہے حقیقت یہ ہے کہ جب تک تخلیقی فن کا غم کی دھیمی آہ پر نہیں سُلگتا، اس کی فنکارانہ شخصیت کے جوہر نہیں نکھرتے۔ ہر زمانے میں حساس طبائع کے لیے ایسے معاشری احوال موجود رہے ہیں جو غم آگیاں ہوتے ہیں اور جن سے مفر ممکن نہیں۔ فن کار انہی سے اپنی ذہنی اور جذباتی غذا حاصل کرتا ہے۔ وہی اس کی تخلیق کے محرک بن جاتے ہیں۔ لیکن ہر ایک کی ذاتی اور جذباتی زندگی علاحدہ ہوتی ہے اور ایک ہی قسم کے احوال انہیں ایک طرح سے متاثر نہیں کرتے کیوں کہ ان کی تخیل فکر اور جذبے کا مقصود و منتہا جداگانہ ہوتا ہے۔ دراصل غم سے انسان کو یہ احساس ہوتا ہے کہ وہ زندہ ہے۔ اس کے باعث وہ سب پردے ہٹ جاتے ہیں جو ہمارے وجود کو خود ہم سے اور دوسروں سے چھپاتے ہیں غم ان رکاوٹوں

کو بھی ایک ایک کر کے دور کر دیتا ہے جو ہماری روح کے جوش اور دلوے کے اظہار میں مانع ہوتی ہیں۔ اس کے علاوہ انسان کی کوئی نفسی کیفیت ایسی نہیں جو خود ہمارے وجود کے اندر سے ہمیں للکارے سوائے احساسِ غم کے جو حکی نوعیت رکھتا ہو۔ چونکہ یہ متحرک کیفیت ہے اس لیے لازمی طور پر اس کا بیان بھی متحرک ہو گا۔ حافظ نے اپنے اس شعر میں بھی غم کی نفسی کیفیت کو تشخص عطا کیا اور اس طرح استعارہٴ تخیلیہ کی خاص صورت پیدا کی۔ اس شعر سے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے خود اس کے وجود دو ہوں، ایک پیکار نے والے کا اور دوسرا خاموش سننے والے کا۔ یہ روحانی پراسراریت کا عجیب و غریب تجربہ ہے جسے حافظ کے جذبہ و تخیل کی کرامات کہنا چاہیے :

در اندرون من خستہ دل تمام کیست
کہ من غمخوارم و او در فغان در غوغاست

اس قسم کی اندرونی آواز اقبال کو بھی سنائی دیتی تھی۔ اس آواز نے اثباتِ ذات کی حقیقت کی تائید کی اور اس کے متعلق اس کے دل میں جو شبہات پیدا ہو گئے تھے انہیں رفع کر دیا:

من از بود و نبود خود غمخوارم و گر گویم کہ ہستم خود پرستم
ولیکن این نوای سادہ کیست کسی در سینہ میگوید کہ ہستم

حافظ نے ایک جگہ اور سکون و حرکت کو ملا کر نئی نفسیاتی کیفیت کی تخلیق کی جس میں بڑی لطافتیں پوشیدہ ہیں۔ یہ ایک نادر اور نرالا جذباتی تجربہ ہے۔ خدا سے پوچھتا ہے کہ وہ دن کب آئے گا جب کہ میری دل جمعی اور محبوب کی پریشانی زلف یکجا اور ایک دوسرے کی ہمد و مساز ہو جائیں گی۔ محبوب کی زلفیں پریشان اور متحرک ہیں۔ انھوں نے عاشق کے دل کی رفاقت کا حق ادا کیا اور اسے بھی مضطرب اور حرکت پذیر بنا دیا۔ دراصل حافظ کے دل کا سکون پہلے سے بھی اپنے اندر حرکت و اضطراب کا طوفان پوشیدہ رکھتا تھا۔ محبوب

کی زلف کی پریشانی نے اسے اور برا لگنے لگا دیا۔ گویا زلف کی پریشانی ایک بہانہ بن گئی۔ واقعہ یہ ہے کہ دل خود پہلے سے اضطراب اور بے قراری کا غواہاں تھا: کی دھردست میں غرض یا رب کہ ہمدشاں ٹھونڈ
خاطر مجموعہ ما زلف پریشان شمس

متمزنک خیالات میں شاعر کی شخصیت منعکس ہوتی ہے۔ اقبال کی طبیعت کی بے قراری اور بے سکونی تو مسلم ہے لیکن حافظ باوجود اپنے اعتدال کے غیر آسودگی اور اضطراب کو جان بوجھ کر دعوت دیتا ہے۔ محبوب کی زلف میں دہری خاصیت ہے۔ اس کے قرب سے دل کو سکون و اطمینان بھی نصیب ہوتا ہے اور اس سے بے قراری میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔ پھر سکون و اضطراب کی ایک جلی جلی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے جو عاشق کو عزیز ہے:

دلی کہ با سر زلفین او قساری داد
گماں مبر کہ جاں دل قرار باز آید

اقبال کہتا ہے :

دلی کو از تب و تاب تمنا آشنا گرد

زند بر شعلہ خود را صورت پر دلنہ پی دہنی

حافظ اور اقبال دونوں نے اضطراب کے ساتھ زندگی کی توانائی کو سراہا ہے کیوں کہ اضطراب بھی جیسی ممکن ہے جب انسان جاندار ہو۔ ضعیف کا اضطراب بھی مفصلی اور بے جاں ہوگا۔

حافظ:

چو بر روی زمین باشی توانائی قیمت داس کہ دویاں ناگوانہاں ہی زیر زمین دارد

اقبال:

بمیسری گرہ تن جسانی عاری و گر جانی بہ تن داری نمیری

حافظ کے کلام میں متمزنک خیالات کی مثالیں ملانے ہوں۔ ان کے مضمون

الگ الگ ہیں۔ یہاں صرف انہیں پیش کرنے پر اتفاق کیا جاتا ہے۔ اگر ہر شعر کا تجزیہ کیا جائے تو بڑی طوالت ہوگی۔

فلک راستف بشکافیم و طرحی نو در اندازیم	بیاتما گل براشتانیم و می در ساغر اندازیم
من و ساقی بہم تازیم و بنیادش بر اندازیم	اگر شکرت انگیزد کہ خون عاشقاں ریزد
کہ ناز بر فلک و حکم بر ستارہ کنم	گدای میکدہ ام لیک وقت سستی ہیں
یادگاری کہ دریں گنبد دوار بماند	از صدای سخن عشق ندیدیم خوشتر
دیگیاں ہم بکنند آنچه سیما میکرد	فیض روح القدس ارباز مدد فرماید
من نہ آنم کہ ز بونی کشم از چرخ فلک	چرخ بر ہم زخم از جز بمرادم گردد
حالیا غفلہ در گنبد افلاک انداز	عاقبت منزل ما وادی خاموشانست
وہ کہ بس بنجر از غفل چندیں جرسی	کارواں رفت و تو در خواب بیاباں دریش
میرود عاقظ بیدل بتولای تو خوش	در بیابان طلب گرچہ زہر سو خطر نیست
دل غدیدہ ما بود کہ ہم بر رسم زد	دیگران قرعہ قسمت ہمہ بر پیش زدند
حیف باشد کہ چو تو مرغی کہ اسیر قفسی	بال بکشد و صفیر از شجر طوبی زن
آہ ازیں راہ کہ دردی خطری نیست کہ نیست	خیر در باد یہ عشق تو رو باہ شود
علم عشق تو بر بام سموات بریم	کوس ناموس تو بر کنگرہ عرش زیم
اینقدر هست کہ بانگ جرسی می آید	کس ندانست کہ منزلکہ مقصود کہا ست

۱۵ یہ غزل تزدہنی میں نہیں۔ پڑ ماہ اور یکنای میں یہ شعر اسی طرح ہے۔ لیکن مسعود فرزاد میں بجائے 'مقصود' کے 'معشوق' دیا ہے۔ نوٹ میں لکھا ہے کہ اگرچہ بعض نسخوں میں 'مقصود' ہے لیکن انہوں نے 'مقصود' کے بجائے 'معشوق' کو مرتج خیال کیا۔ دلیل یہ دی ہے کہ یہ زیادہ حافظ داری ہے۔ میں سمجھتا ہوں 'مقصود' بھی 'حافظ داری' ہے کیوں کہ حافظ نے اپنے دیوان میں کئی جگہ 'مقصود' اور 'مقصود' اسی معنی میں استعمال کیے ہیں (باقی حاشیہ اگلے صفحہ پر)

بہو داری اوزرہ صفت رقص کناس
 ما چو دادیم دل و دیدہ بطوفان بلا
 در بیابان مگر بشوق کعبہ خواہی زد قدم
 طہارت از نہ بخون جگر کند عاشق
 سایہ ظاہر کم حوصلہ کاری نمکند
 فراز و شیب بیابان عشق دام بلاست
 نصیحت چہ کنی ناصحا چہ میدانی
 در طریق حکمت بازی امن و آسایش بلاست
 مندرجہ ذیل غزل ہنگامہ خیز خیالات سے لبریز ہے ۔ 'فکنم' کی ردیف
 حرکت اور جوش بیان کو ظاہر کرتی ہے اور ان مطالب کے لیے خاص کر موزوں

ہے جو اس میں پیش کیے گئے ہیں :

دیدہ دریا کنم و صبر بعضی فکنم
 از دل تنگ گشتہ گار بر آرم آہی
 مایہ خوشدلی آنجاست کہ دلدار آنجاست
 خورده ام نیز فلک بادہ بدہ تا سرمست
 جروہ جام بریں تخت رواں افشانم
 و اندرین کار دل خویش بدریا فکنم
 کاشت اندر گشتہ آدم و حوا فکنم
 میکنم جہد کہ خود را مگر آنجا فکنم
 عقدہ در بند کمر ترکش جو زنا فکنم
 غفلت چنگ دریں گنبد میں فکنم

حافظا تکلیف بر ایام چو سہو ست و غطا
 من چہ اعشرت امروز بفسر دا فکنم

(بقیہ حاشیہ)

جس معنی میں مندرجہ بالا شعر میں استعمال ہوئے ہیں ۔ مثلاً :

ہتم بدقتہ ماہ کن اسی ظاہر قدس
 کہ دعا زاست رہ مقصد و من تو سفرم

ماثلت کے کلام میں بعض ایسے جانوروں اور پرندوں کا ذکر ملتا ہے جو اپنی توانائی، قوت اور تیزی کے باعث مشہور ہیں۔ وہ کہتا ہے کہ یہ مجھ اس لیے پسند ہیں کہ وہ جیسے ہیں ویسے ہی دنیا کو نظر آتے ہیں۔ ان میں ریا کاری نہیں۔ ان کا رنگ اکثر اوقات شوق اور نمایاں ہوتا ہے تاکہ ان کا شکار انھیں دیکھ کر بھاگ جائے یا دب جائے۔ انھیں یہ ضرورت نہیں کہ وہ اپنے کو کسی سے چھپانے کی کوشش کریں، یا دوسرے کو دھوکا دینے کے لیے اپنے گرد و پیش کا رنگ اختیار کریں۔ یہ شیوہ کمزور اور مختار پرندوں اور جانوروں کا ہے۔ اکثر اوقات ان کا خاستری رنگ ماحول سے ایسا مشابہ ہوتا ہے کہ انھیں بھاگنے اور چھپنے میں اس سے بڑی مدد ملتی ہے۔ یہ کیفیت ان کے ارتقائی سفر کے لاکھوں برسوں میں پیدا ہوئی جس کی تہ میں بقا کی خواہش کار فرما تھی۔ کمزور جانوروں اور پرندوں میں کمزور و فریب زیادہ پایا جاتا ہے جسے وہ حربے کے طور پر اپنے بچاؤ کے لیے استعمال کرتے ہیں۔ لومڑی، گھیر، اور پرندوں میں گوریٹا کے خاستری رنگ فطرت نے انھیں اسی غرض کے لیے عطا کیے تاکہ انھیں اپنی بقا میں مدد ملے۔ فطرت کمزور جانوروں اور پرندوں کو ان کے قوی تر دشمنوں کے مقابلے میں تعداد میں بہت زیادہ پیدا کرتی ہے تاکہ کوئی جنس بالکل فنا نہ ہو جائے۔ سرخ شیر اور کالا ناگ فطرت کی قوت اور توانائی کے مظاہر ہیں۔ ہندو دیومالا میں دنیا کالے ناگ کے پھن پر قائم ہے جس سے اس کی غیر معمولی شکتی ظاہر کرنا مقصود ہے۔ جدید جنسی نفسیات میں سانپ کا پھن مرد کی جنسی طاقت کی علامت ہے۔ غرض کہ شیر کی طرح کالے ناگ کے ساتھ بھی تیزی اور توانائی کا تصور وابستہ ہے۔ حافظ نے اپنی ذات کا ان دونوں سے استعارہ کیا تاکہ یہ بتائے کہ اس کی طبیعت میں بھی ریا کاری اور کمزور و فریب نہیں جو سیرت کی کمزوری کی نشانی ہیں۔ انسان جیسا ہے ویسا ہی اسے اپنے آپ کو دنیا کے سامنے ظاہر کرنا چاہیے۔ سرخ شیر اور کالے ناگ کے استعارے سے یہ ظاہر کرنا مقصود ہے کہ ہمارا کردار اتنا مضبوط ہے کہ ہمیں کمزور و فریب کی ضرورت نہیں۔ سرخ شیر اور کالے ناگ کے استعارے

میں بے ریائی اور توانائی وجہ جامع ہے۔ استعارے کی قدرت اور غربت قابلِ داد ہے۔ اس میں مستعار، حتیٰ اور مستعار منہ اور وجہ جامع عقلی ہیں اور نہایت لطیف انداز میں معنی و مقصود کا تہیز ہیں گئے ہیں :

رجب تزویر پیش ما نبود

شیر سرخیم و افی سیہیم

ماظظ نے شہباز کو بھی توانائی کی علامت کے طور پر پیش کیا ہے۔ اس کے نزدیک توانائی سے مسرتِ دلیت کا اظہار ہوتا ہے جو تخیل کی جولانی اور جذبہ کی آزادی کا استعارہ ہے :

بتاج ہر دم از رہ مبرکہ باز سفید جو بادش درہنی ہر صید مختصر نرود
چہ شکر ہست دریں شہر کہ قانع شدہ اند شاہبازان طریقت بشکار گئے
ایک جگہ اپنی ذات کا اس شاہین سے استعارہ کیا ہے جو بادشاہ کا منظور نظر ہو اور جسے وہ اپنے ہاتھ سے کھلاتا ہو۔ جب وہ بادشاہ کے مقررین میں ہے تو یہ بات اس کی شان کے خلاف ہوگی کہ وہ چھوٹے موٹے شکار پر جھپٹے :

شاہیں صفت چو طعمہ چشیدم ز دست شاہ

کی باشد التفات بصید کبوترم

معشوق کی ابرو کی گمان کا شاہین سے استعارہ کیا ہے۔ اپنے دل کو خطاب کرتے ہیں کہ تو محبوب کی ابرو کا بڑا مداح بنا پھرتا ہے، ہوشیار رہنا، وہ جھپٹا مار کر تجھے اس طرح دبوچ لے جائے گی جیسے شاہین کبوتر کو لے جاتا ہے :

مرغ دل باز ہوا دار گمان ابرو نیست

ای کبوتر نگراں باش کہ شاہین آمد

ایک جگہ شاہباز کا استعارہ باری تعالا کے لیے استعمال کیا ہے تاکہ اس کی قوت و امتداد کو نمایاں کرے، نیز یہ کہ وہ انسانی ارواح کا شکار کرنے والا ہے۔ مضمون یہ باندھا ہے کہ میں خاکی جسم کے بخرے سے پرند کے مانند اڑ گیا تاکہ وہ

شہباز مجھے شکار کرے۔ اس طرح کم از کم مجھے اس کا التفات تو حاصل ہو جائے گا جو عین مقصود ہے۔ اپنی ذات کو پرندے سے تشبیہ دی ہے اور یہ اُمید باندھی ہے کہ شہباز یعنی باری تعالیٰ اس کی جانب متوجہ ہوگا۔ تشبیہ میں استعارے کا رنگ پیدا کرنا حافظ کی خاص خصوصیت ہے :

مرغ ساں از قفس خاک ہوا ی گشتم
بہوای کہ مگر صید کند شہبازم
دوسری جگہ قضا و قدر کو شاہیں کے پنجے سے استعارہ کیا ہے :

دید ی آں قہقہہ کیک خراماں حافظ
کہ ز سر پنجنہ شاہین قضا غافل بود

پھر ایک موقع پر کہا ہے کہ میری طبیعت شاہیں کی طرح تیز اور چست ہے اور مضمون کے نادر چکر کو اس انداز سے بھینٹا مار کر گرفت میں لاتی ہے کہ یہ معمولی نظم نگاروں کے بس کی بات نہیں، شاعرانہ تعلق ہے لیکن حقیقت سے بعید نہیں۔ اقبال کی طرح حافظ کو بھی شاہیں کی تیزی اور توانائی پسند ہے، جمعی تو اپنی شاعرانہ فکر کو اس سے تشبیہ دی ہے۔ ایسی تشبیہ جو استعارہ بن گئی ہے۔ جب تشبیہ جذبے کی تاثیر اور توانائی حاصل کر لیتی ہے تو استعارہ بن جاتی ہے :

نہر کو نقش نقلی زد کلامش دلپذیر افتاد

تدر و طرفہ من گیرم کہ چالاکت شاہینم

حافظ کہتا ہے کہ خدا نے انسان کو جو جسمانی اور روحانی قوا عطا فرمائے ہیں انہیں اگر وہ صحیح طریقے سے استعمال کرے تو وہ اپنی زندگی کے سارے مقاصد حاصل کر سکتا ہے۔ اس بات کو واضح کرنے کے لیے وہ باز کا استعارہ لگاتا ہے اور کہتا ہے کہ تیرے ہاتھ میں مقصد و مراد کا بلتا ہے لیکن تو اس سے گیند نہیں مارتا۔ تیرے پاس کامیابی کا باز ہے لیکن تو ہے کہ اس سے شکار نہیں کرتا۔ انسان میں جو عمل کی قوت اور صلاحیت ہے، اس سے اگر وہ روحانی ترقی میں قدم اُگے نہیں بڑھاتا تو

یہ اس کا اپنا قصور ہے۔ باز قوت و توانائی کا اور بلا اور گیند سسی و عمل کے وسائل ہیں جنہیں استعمالے کے رنگ میں پیش کیا ہے :

چروگن حکم در کف و گوی نمی زنی
باز فخر بدست و شکاری نمی کنی

مینا نے میں عالم غیب کا فرشتہ حافظ کو 'شہباز بلند نظر' کہہ کر مخاطب کرتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ تیرا اصلی نشیمن یہاں نہیں بلکہ عالم قدس میں ہے۔ اس جگہ روحانیت کو ارضیت پر فوقیت دی ہے اور دنیا کو ایسی جگہ بتلایا ہے جہاں دام بچھا ہوا ہو۔ انسان کی یہ آدمائش ہے کہ وہ اس دام میں نہ پھنسے اور اپنی روح کی آزادی برقرار رکھے۔ یہاں عالم قدس دنیا ہی کی لطیف اور معنی خیز شکل ہے :
چگویمت کہ بیمی نہ دوش مست و خراب سروش عالم غیم چہ مژدہ با دادست
کہ امی بلند نظر شاہباز سدرہ نشیں نشیمن تو نہ ایس کنج محنت آبادست
تراز کنگرہ عرش میزنند صغیر ندانمت کہ دریں دامگہ چہ افتادست
شہباز کے علاوہ حافظ نے پرندوں میں سیر مرغ کا بھی ذکر کیا ہے۔ یہ پرند اپنی قوت اور زیرکی کے لیے مشہور ہے۔ ایرانی اساطیر میں بیان کیا گیا ہے کہ یہ قاف کے پہاڑوں میں رہتا ہے۔ سب سے پہلے اوستا میں اس کا ذکر ملتا ہے۔ بعد میں شاہنامہ میں ہے کہ رستم کے باپ زال کی پرورش ایک سیر مرغ نے کی تھی۔ سیر مرغ کی قوت کے متعلق بیان کیا گیا ہے کہ اگر چالیس آدمی اس کی پیٹھ پر بیٹھ جائیں تو وہ انہیں اڑا کر لے جاسکتا ہے۔ حافظ نے اس کی عظمت کے اعتراف میں 'حضرت سیر مرغ' کہا ہے۔ بعض کا خیال ہے کہ سیر مرغ اور عقاب ایک ہیں۔ حافظ کہتا ہے کہ گس کو اپنا مقام پہچاننا چاہیے۔ اگر وہ سیر مرغ کی برابری کرے گی تو ذلیل و خوار ہوگی :

ای گس حضرت سیر مرغ نہ جو لاکت است

عرض خودی بری و زحمت مامیداری

حافظ کے یہاں سرخ شیر، کالا ناگ، سفید باز اور حضرت سیرخ کے استعاروں کا اچھا ہنر، ان کی قوت و توانائی اور تازگی میں متحیر اور ہٹکا ہٹکا کر دیتی ہے۔ ان کی تخلیقی صداقت کو ثابت کرنے کے لیے عقلی دلیل کی ضرورت نہیں۔ اگر کوئی منطق باز حافظ سے پوچھے آپ سرخ شیر، کالا ناگ اور سفید باز کیسے بن گئے؟ تو وہ اس سوال کا جواب خاموشی سے دے گا کیوں کہ بدذوقوں کو اسی طرح جواب دیا جاتا ہے۔ اس کی خاموشی ہزار منطق و تکلم پر بھاری ہے۔ دراصل اس کے استعاروں کی صداقت ان کی تاثیر میں پوشیدہ ہے۔ وہ اپنی دلیل خود آپ ہیں۔ ان سے ہمیں ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے ہمارے نفس میں پراسرار انکشاف ہو گیا ہو جو یقیناً آفریں ہے۔ استعارے کا یہ بڑا وصف ہے کہ وہ ہمیں استدلال کی تفصیل سے بے نیاز کر دیتا اور بغیر کسی واسطہ کے ہمیں حق یقین کی منزل تک پہنچا دیتا ہے۔ جب فن کار کثرت شعور کی دیگ میں جذبے کی گہری سے اُبال اٹھتا ہے تو جو تخلیقی پیکر اس کے بھاگ کے ساتھ باہر نکل پڑتے ہیں وہ شعور میں آکر استعارے بن جاتے ہیں۔ شاعر انھیں اپنے شعور و احساس کا جز بنا کر انھیں لفظوں کا جامہ زیب تن کراتا ہے۔ حافظ کے استعاروں کی تہ میں تحت شعور کی شدید ریاضت تھی کہ اس کے بغیر وہ ان میں حیثیت و اسلوب کی تازگی نہیں پیدا کر سکتا تھا۔ ان میں فنی اعتبار سے کوئی کور کسر باقی نہیں اور ان کی یقیناً آفریں تاثیر ہمیں حیرت میں ڈال دیتی ہے۔ ان کی صداقت کے متعلق ہمارے دل میں کوئی شک و شبہ نہیں رہتا۔ ان استعاروں سے کلام کا اصلی مقصد حاصل ہو جاتا ہے یعنی تاثیر۔

بعض جگہ عمل و حرکت کے خیال کو استعاروں میں سمویا ہے۔ مثلاً یہ مضمون باندھا ہے کہ اگر تیری زلفوں کے خم میں میرا ہاتھ پہنچ جائے تو گیند کی طرح کتنے سر ہیں کہ میں تیرے چوگان سے اڑا دوں۔ گوی اور سر، زلف اور چوگان میں لفظی رعایت ہے۔ چوگان میں زلف کی طرح خم ہوتا ہے۔ یہ استعارہ میں تشبیہ کی

مثال ہے :

مگر دست رسد در سر زلفین تو بادم

چوں مگوی پد سرا کہ بچوگان تو بازم

ایک جگہ یہ مضمون باندھا ہے کہ شمع سحر نے مجلس میں تیرے رخسار کی برابری کا دعوا کیا۔ دشمن نے تیرے حسن کے ذکر میں زباں درازی کی ہے۔ ۲۰ بار خنجر کہاں ہے کہ اس کا سر دھڑ سے الگ کر دے۔ یہاں شمع دشمن ہے کہ وہ محبوب کے مقابلے میں خود کو لارہی ہے۔ شعر میں ایک تو عمل نمایاں ہے۔ دوسرے استفہام کی خوبی ہے۔ زبان اور خنجر کی رعایت نے بھی لطف پیدا کیا ہے۔ یہ سب کچھ ایسا قدرتی اور بے تصنع ہے کہ تعریف نہیں کی جاسکتی :

شمع سحر گہی اگر لاف ز عارض تو زرد

خصم زباں دراز شد خنجر آبدار کو

محبوب کو خطاب کیا ہے کہ تو یہ نہ سمجھنا کہ تیرے حسن کا چمن خود بخود دلفریب بن گیا۔ دراصل عاشق کی حوصلہ مندی کے فسون سے اس میں بہار آئی ہے۔ یہاں عاشق فعال ہے، جامد اور پرسکون نہیں۔ جس طرح نسیم سحر نگوں کو کھلاتی ہے، اسی طرح عاشق، معشوق کے فن کو مکمل کرنے کا ذریعہ ہے :

گلبن حسنت نہ نمود شد دلفروز

مادم ہمت برو بگماشتیم

عاشق تو فعال ہے ہی، معشوق کو بھی متحرک ہونے کی دعوت دی ہے۔ اسے کہتے ہیں کہ تیرے فن نے ہماری عقل کو زائل کر دیا۔ اب تو ۲ اور دل کے خمیے روشن کر دے۔ اس سے ادراک کی کوتاہی کی تلافی ہو جائے گی۔ دل کی تابانی تیری توجہ اور التفات کی محتاج ہے۔ بغیر اس کے دل کا خورشید گہن میں رہے گا۔ مضمون ہیئت اور محاذ دونوں پر مادی ہے :

مجاہد دیدہ ادراک شد شعلہ جلال بیا و غمگین خورشید ما منور کن

ماٹھ لے اپنے معشوق کے متحرک اور موڑ ہونے کی استعارے کے ذریعے تصویر کشی کی ہے۔ مضمون یہ بانڈھا ہے کہ حسنینوں کے سیکڑوں لشکر میرے دل پر قبضہ کرنے کو بڑھے چلے آ رہے ہیں۔ لیکن میں ان سے کیوں خائف ہوں؟ میرا معشوق اکیلا ان سب کو شکست دے کر بھگا دے گا۔ میرے معشوق کی موجودگی میں دوسرے حسنینوں کی بھلا مجال ہے کہ وہ میرے دل کو مجھ سے چھین سکیں! شعر کا پورا مضمون متحرک ہے۔ پھر اپنے محبوب اور دوسرے حسنینوں کا لطیف مقابلہ بھی کیا ہے اور اپنے محبوب کی ان پر برتری ثابت کی ہے۔ اس کی یہ برتری توانائی اور سرگرمی کی ہے۔ اس کی توانائی میں اس کی دلربائی اور دلنوازی پوشیدہ ہے :

گرم مد لشکر از خواباں بقصد دل کیں سازند

بمدا اللہ والہ بتی لشکر شکن دارم

ماٹھ کا معشوق دوسرے حسنینوں کے لشکروں کو شکست دے کر خود دلوں کے شکار کو نکلتا ہے۔ اس کی زلف جال اور خال دانہ ہے۔ بھلا اس جال اور دانے کی لالچ میں کون سا دل ہے جو اس کی گرفت سے بچ نکلے گا؟ یہ بھی استعارے کی متحرک تصویر کشی ہے :

از دام زلف و دانہ خال تو در جہاں

یک مرغ دل نما نہ نگشتہ شکار حسن

ایک بہار یہ غزل پوری کی پوری متحرک خیالات سے لبریز ہے۔ خود بہار متحرک نظر آتی ہے۔ بہار کی خوشی میں دل میں جو غم کی جڑ تھی اسے اکھاڑ پھینکتے ہیں۔ باد صبا متحرک حالت میں غنچے تک پہنچتی ہے۔ غنچہ آپ سے باہر ہو کر اپنے پیراہن کو چاکل کر ڈالتا ہے۔ دل اظہار کا طریقہ شراب کے گھونٹ سے سیکھتا اور سرو سے آزادی کا سبق لیتا ہے۔ صبا کے تعارف سے گل کے گرد ہلتی ہوئی زلف اور ہنسی کے چہرے پہ سنبل کے گیسو کی شکن لہرائی نظر آتی

ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے سارا چمن حرکت کی حالت میں ہو۔ غنچہ اپنے بہتیم سے عاشقوں کے دل و دین کی غارت گری پر ٹٹلا ہوا ہے۔ پاگل بلبل گل کے دھال کی آرزو میں نالہ و زاری کر رہا ہے۔ مقلع میں حافظ مشورہ دیتا ہے کہ زمانے کا قصہ جام سے سے سن اور مطرب اور پیر مغاں کے فتوے کے مطابق عمل کر۔ اس غزل میں شرمی

سے آنکھ حرکت ہی حرکت ہے جس سے مسرت زلیت کا اظہار ہوتا ہے :

بہار و گل طرب انگیز محبت و تو بہ شکن بشادی رخ گل بیخ غم زد دل بر کن
رسید باد صبا غنچہ در ہوا داری ز خود بروں شد و برخود درید پیرا ہن
طریق صدق بیا موز ان آب صافی دل برستی طلب آزادی ز سرو چمن
زدست برد صبا گرد گل کلالہ نگر شکنج گیسوی سنبل ببیں بروی سمن
عروس غنچہ رسید از دم بطاح سعد بعینہ دل و دیں میبرد بوجہ حسن
صغیر بلبل شوریدہ و نفسیر ہزار برای وصل گل آمد بروں ز بیت حزن
حدیث محبت خواب و جام بادہ بگو بقول حافظ و فتویٰ پیر صاحب فن
ایک غزل میں مشوق کو مشورہ دیا ہے کہ جب باد صبا سنبل کی زلف کی
خوشبو کو پھیلانے کو تو اپنی فنبری زلف کو ذرا کھول دے۔ اس کی خوشبو کے سامنے
سنبل کی خوشبو بیچ ہو جائے گی۔ اس شعر میں مشوق کو عمل و حرکت کی دعوت دی ہے۔
غزل کی ردیف بجائے خود متحرک ہے :

چو عطر سای شود زلف سنبل از دم باد
تو قیمتش بسر زلف فنبری بشکن

اس غزل کے اور دوسرے اشعار میں بھی مشوق کو حرکت و عمل کا مشورہ

دیا ہے :

بزلف گوی کہ آیین دلبری بگذار بنزدہ گوی کہ قلب ستگری بشکن
بروں خام و ببر گوی خوبی از ہمہ کس سزای حور بدہ رونق پاری بشکن
آہوان نظر شیر آفتاب بگیر باہوان وقتا قوس بشتری بشکن

مندرجہ بالا مترک اشعار میں روحانی توانائی کی عینی شکل استعارے کی زبان میں پیش کی گئی ہے۔ اس کے ساتھ حافظ نے بڑی خوبی سے ارضیت کو ہم آمیز کیا اور اس طرح روحانیت اور محسوسات یا عالم غیب و شہادت میں توازن قائم کیا۔ بعض جگہ اس نے ارضیت کو نمایاں درجہ دیا ہے۔ دراصل مادی اور روحانی زندگی یا حقیقت و مجاز اس کے نزدیک حقیقت کے دو رخ ہیں۔ اسلامی تعلیم میں تمام کائنات آیات الہی ہیں جن پر غور و فکر کے بغیر نہ عرفان ذات حاصل ہو سکتا ہے اور نہ معرفت الہی۔ ہوا الظاہر اور ہوا الباطن سے یہی مراد ہے۔ دراصل انفس و آفاق میں کوئی بنیادی تضاد نہیں۔ خارجی حقائق و محسوسات، آیات الہی ہیں جن کا شعور روح کی بالہدگی اور اس کی ماہیت کو سمجھنے کے لیے لازمی ہے۔ عالم قدس سے حافظ نے باطنی اور روحانی حقائق کی طرف اشارہ کیا ہے۔ عالم میں جو قوت و توانائی نظر آتی ہے، وہ اس کا اس لیے قدر داں ہے کہ وہ روحانی قوت کی نقازی کرتی ہے۔ اس کی نظر مادیات اور روحانیت دونوں پر ہے۔ توانائی کی ہم گیری اس کے لیے حاذق قلم نگار ہے۔

اس معاملے میں اقبال اپنے پیشرو حافظ کا مقلد ہے۔ اس نے بھی اپنے کلام میں شاہیں کو سراہا۔ اس کا امکان ہے کہ اس باب میں اس نے حافظ کا اثر قبول کیا ہو۔ اس نے شاہیں کے متعلق اپنے ایک خط میں لکھا ہے :

” شاہیں کی تشبیہ محض شاعرانہ تشبیہ نہیں ہے ۔ اس جانور میں اسلامی فکر کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ ۱: خود دار اور غیر متمدد ہے کہ اور کے ہاتھ کا مارا ہوا شکار نہیں کھاتا۔ ۲: بے تعلق ہے کہ آشیانہ نہیں بناتا۔ ۳: بلند پرواز ہے۔ ۴: خلوت نشین ہے۔ ۵: تیز نگاہ ہے۔“

(مکاتیب، ص ۲۰۲)

اس نے اپنی نظم ’شاہین‘ میں ان خیالات کی اس طرح تشریح کی ہے :

کیا میں نے اس خاکراں سے کسارہ
 یہاں رزق کا نام ہے آب و دانہ
 بیاہاں کی غلوت خوش آتی ہے مجھ کو
 ازل سے ہے فطرت مری راہبانا
 نہ باد بہاری، نہ گھمیں، نہ بلبل
 نہ بیماری، نغمہ عاشقانا
 خیا بانیوں سے ہے ہمیشہ لازم
 ادائیں ہیں ان کی بہت دلبرانہ
 ہوا کے بیاہاں سے ہوتی ہے کاری
 جواں مرد کی ضربت غازیانہ
 حسام و کبوتر کا بھوکا نہیں میں
 کہ ہے زندگی باز کی زاہدانہ
 جھپٹنا، پلٹنا، پلٹ کر جھپٹنا
 لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ
 یہ پورب، یہ چنگم، چکوروں کی دنیا
 مرا نیلگوں آسماں بے کراںہ
 پرندوں کی دنیا کا درویش ہوں میں
 کہ شاہیں بنانا نہیں آشیانہ
 یہی مضمون شاہیں کی آزاد منشی ظاہر کرنے کے لیے بیان کیا ہے :

گذر اوقات کر لیتا ہے یہ کوہ و بیاہاں میں

کہ شاہیں کے لیے دولت ہے کار آشیاں بندی

شاہیں کی سخت کوشی کو اس طرح سراہا ہے :

شاہیں کبھی پرداز سے تھک کر نہیں گرتا

پُردم ہے اگر تو تو نہیں خطرہ افتاد

حافظ کی طرح اقبال نے بھی ایک جگہ سفید باز کا ذکر کیا ہے جو کیا ہے :

فقیرانِ حرم کے ہاتھ اقبال آگیا کیونکر

میتسر میر و سلطان کو نہیں شاہین کا فوری

ایک بوڑھا عقاب، پیر شاہیں کو ان الفاظ میں نصیحت کرتا ہے :

پیر شاہیں سے کہتا تھا عقاب سالخورد

اے ترے شہپرہ آساں رفت چرخ بریں

ہے شاہ اپنے لہو کی آگ میں جلنے کا نام

سخت کوشی سے ہے تیغ زندگانی انگلیں

جو کبوتر بچھٹنے میں حرا ہے اسے پسر

وہ مزا شاید کبوتر کے لہو میں بھی نہیں

یہ درست ہے کہ اقبال قوت و توانائی کے مظاہر سے متاثر ہے لیکن اس

کے ساتھ اس نے اس بات پر بھی زور دیا ہے کہ قوت، اخلاق کی پابند ہونی چاہیے۔ اگر ایسا نہیں تو وہ مذموم و مردود ہے۔ نیشے کے فوق البشر پر اس کا جو اعتراض ہے، وہی قوت کے بے جا استعمال پر بھی ہے جو اخلاقی محرکات پر مبنی نہ ہو۔ اقبال نے ایک جگہ کہا ہے کہ اگر شاہیں پالتو پرندوں کے ساتھ رہنے لگے تو وہ اپنی بلند پروازی بھول جائے گا اور انہی کی طرح بزدلی اختیار کر لے گا:

جرہ شاہینی بحرغان سرا صحبت مگیر
غیر وبال و پر کشا، پرواز تو کوتاہ نیست

اگر شاہیں زادہ قفس کے دوسرے پرندوں کی طرح دانہ کھا کر مطمئن ہو جائے تو لازم ہے کہ کچھ دنوں بعد چکور کے سلیے سے اس کے جسم میں لرزہ پیدا ہونے لگے اور اس کی پرواز کی قوت نیست و نابود ہو جائے۔ یہاں شاہیں زادہ استعارہ مطلق ہے اور وجہ جامع اس میں سخت کوشی کا قصاص ہے جس کے بغیر شاہیں کے اوصاف مکمل نہیں ہوتے:

تنش از سایہ بال تدردی لرزہ میگیرد
چو شاہیں زادہ اندر قفس بادانہ میسازد
شاہیں اگر بیاباں کے بجائے چمن میں اپنا نشیمن بنائے گا تو اس کی پرواز میں کوتاہی پیدا ہونا لازمی ہے:

تو ای شاہیں نشیمن در چمن کردی ازاں ترک
ہوای او ببال تو دہر پرواز کوتاہی
جو شاہیں گدھوں میں پلا بڑھا ہو وہ فردار کھانے لگے گا اور شاہبازی کی رسم و راہ سے قطعاً نا آشنا ہو جائے گا:

وہ فریب خوردہ شاہیں کہ پلا ہو کر گسوں میں
اسے کیا خبر کہ کیا ہے رہ و رسم شاہبازی
اقبال کے اور متحرک اشعار ملاحظہ ہوں جن میں ملتی اور روحانی توانائی کو

سرالہ :

عشق از فریاد ما ہنگامہ تعمیر کرد
 سفر حیات جوی جز در تپش نیلانی
 بساز زندگی سوزی، بسوز زندگی سازی
 شادم کہ عاشقان را سوز دوام دادی
 گفتی جو و صالم بالاتر از خیالم
 صد جہاں میرود از گشت خیال ما چو گل
 طرح نوافکن کہ ما بہت پسند افتادہ ایم
 مسخ قدر سرود از نوائی بی اثر م
 گفتند ہر چہ در دلت آید ز ما بخوان
 از روزگار خویش ندانم جز اینقدر
 باز خلوت کدہ فتنہ بروں زن چو شمیم
 با فہماں گر ز خیابان تو بر کسند ترا
 تا کجا در تہ بال دگراں میباشی
 مرید ہمت آن رہروم کہ پا نگذاشت
 عشق بسر کشیدن است شیشہ کائنات را
 بردل من فطرت خاموش می آرد ہجوم
 دلی کو از تب و تاب تمنا آشنا گردد
 ذرہ بی مایہ ترسم کہ نا پیداشوی
 در گذر از خاک و خود را پیکر خاکی گیر
 عشق اعجاز پیدن ز دل ما آموخت
 در دشت جنون من عبرت ز بوں صیدی
 بکیش زندہ دن زندگی بجا طلبیت

درد ای بزم غمخوشتاں بچ غوغای نداشت
 در قسزم آرمیدن ننگ است آہجورا
 چہ بیدردانہ میسوزد چہ بیتابانہ میسازد!
 درماں نیافریدی آزار جستجو را
 عذرتو آفریدی اشک بہانہ جو را
 یک جہاں و آن ہم از خون تمنا ساختی
 ای چہ حیرت خانہ! امروز و فردا ساختی
 ز برق نغمہ توان حاصل سکندر سوخت
 گفتم کہ بی حجابی تقدیرم آرزوست
 خوابم زیاد رفتہ و تعبیرم آرزوست
 بانسیم سحر آمیز و وزیدن آموز
 صفت سبزہ دگر بارہ دمیدن آموز
 در ہموای ہمین آزادہ پدیدن آموز
 بجادہ کہ در و کوہ و دشت و دریا نیست
 جام جہاں نما جو دست جہاں کشا طلب
 ساز از ذوق نوا خود را بمضرا بی زند
 زند بر شعلہ خود را صورت پروانہ پی در پی
 پختہ تر کن خویش را تا آفتاب آید بروں
 چاک اگر در سینہ ریزی ما ہتاب آید بروں
 شرر ماست کہ بہت دہ پروانہ رسید
 یزدان بکشد آوری ہمت مردانہ
 سفر بکعبہ نکودم کہ راہ بی خطر است

پیش من آسمان سردی دل گرمی بیار جنبش اندر تست اندر نفس داؤدنی
 عشق اگر فرماں دہد از جان شیریں ہم گذر عشق محبوب است مقصود اسحق مقصودنی
 حرکت و عمل، توانائی کے شیون ہیں، اس لیے اقبال انہیں طرح طرح سے
 سراہتا ہے جیسا کہ مندرجہ بالا اشعار سے ظاہر ہے۔ حافظ اور اقبال دونوں توانائی
 کی تہذیب اپنی عبودیت اور عبودیت سے کرتے ہیں جو عبودیت کی اعلیٰ ترین
 شکل ہے اور جس کا اثر لازمی طور پر انسانی تعلقات میں نمایاں ہوتا ہے۔
 بندگی انسانی فضیلت کا طرہ امتیاز ہے۔ توانائی اور عبودیت کی تعلیمات کی
 لطیف آمیزش حافظ اور اقبال کی دین ہے جس میں انسانی تہذیب کی ترقی اور
 بقا کا راز پوشیدہ ہے۔

سعی و عمل

یہ خیال صحیح نہیں کہ حافظ بے عملی کی دعوت دیتا ہے۔ اس کے یہاں اقبال
 کی طرح سعی و عمل کا پیغام موجود ہے۔ اس باب میں دونوں ہم خیال ہیں۔ دونوں
 کے یہاں جدوجہد کے ساتھ امید پروری ملتی ہے۔ دراصل عمل اور امید کا
 چولی دامن کا ساتھ ہے۔ اُمید بھی جیسی ہوگی جب عمل ہوگا۔ انسانیت کی مادی
 اور روحانی ترقی کا دار و مدار عمل اور اُمید کے باہمی اتحاد پر منحصر ہے۔ اس کے
 بغیر مقاصد آفرینی ممکن نہیں۔ عمل اور اُمید کے توازن ہی سے حسب دل خواہ
 نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ حافظ استعارے کی زبان میں کہتا ہے کہ عقل سمجھاتی ہے
 کہ محبوب کی زلف کے پیچھے جانا عبث ہے۔ اگر گیا تو با دھر اور بھٹکتا پھرے گا،
 کہیں پہنچے گا نہیں۔ جذبہ کہتا ہے کہ زلف کی خوشبو کے پیچھے چلو اور ضرور
 چلو۔ کبھی نہ کبھی منزل مقصود پہنچ جائے گا۔ میں نے ہڈی کے کھنڈے کو مانا
 اور چل کھڑا ہوا۔ اس شعر میں سعی و عمل اور امید پروری کا عجیب سا باندھا ہے:
 گرچہ دامنم کہ بجایا نیرد ماہ غریب مچ بوی سراں زلف پریشان بدم

سسی و عمل اور امید پروری کے متعلق حافظ اور اقبال کے اشعار ملاحظہ ہوں۔
ان میں جذبہ اور استعارہ شیر و شکر ہیں۔

حافظ :

حافظ خام طبع بشری از پی قہقہہ بدار
سسی نابردہ دریں راہ بجای نرسی
مہر کن حافظ بسختی روز و شب
بلبل عاشق تو عمر خواہ کہ آخر
بصد امید نہادیم دریں بادیه پای
بستہ ام در غم کیسوی تو امید دراز
فیض روح القدس اربا ز مدد فرماید
گفتم ای بنت بہختیدی و خورشید مید
عاقبت دست بر آں سرو بلندش برسد
در بیابان طلب گرچہ ز ہر سو عطریست
مکن ز فتنہ شکایت کہ در طریق طلب
گویند سنگ لعل شود در مقام مہر
گل مراد تو آنکہ نقاب بکشاید
بمزم مرغلہ عشق پیش نہ قدمی
ترسم کریں چمن نہری آستین گل

عملت چمیت کہ فردوس بریں میخوای
مزد اگر میطلبی طاعت استاد بہر
عاقبت روزی بیابی کام را
باغ شود سبز و شاخ گل برآید
ای دلیل دل گم گشتہ فرد مگذارم
ای مبادا کہ کند دست طلب کوتاہم
دیگہاں ہم بکنند انچہ میسما میکرد
گفت با این ہمہ از سابقہ نومید مشو
ہر کرا در طلبت ہمت او قاصر نیست
میرود حافظ بیدل بتولای تو خوش
براحتی نرسید آنکہ ز ہمتی نمکشید
آری شود و یک بخون جگر شود
کہ خد متش چون نسیم سحر توانی کرد
کہ سودا کنی اریں سفر توانی کرد
کہ گلشن تحمل غاری نمسکینی

ایک پوری غزل میں سسی و عمل کی دعوت ہے۔ اس میں کہا ہے کہ
اے بے خبر جہد و جہد کرتا کہ تو صاحب خبر ہو جائے۔ اگر تو خود راستہ چلنا
نہیں سیکھے گا تو دوسروں کی رہبری کیسے کہے گا؟ حقائق کے مدد سے میں ادیب
عشق سے سبق لے۔ اس میں پوری کوشش کرتا کہ تو ایک دن باپ ہوئے کی
ذمہ داری سنبھال سکے۔ مردوں کی طرح وجود کے تانے کو ترک کر اور عشق کی

کیا بیان جا۔ اگر تو حقیقت کے نور کو اپنی جان میں بیعت کر لے گا تو خدا کی قسم تو آفتاب سے زیادہ روشن ہو جائے گا۔

ای بیخبر کبوش کہ صاحب خسر شوی تا را ہر و نہاشی کی را ہبسر شوی
در مکتب حقایق پیش ادیب عشق ہاں ' ای پسر کبوش کہ روزی پدر شوی
دست از مس وجود چو مردان راہ بشوی تا کیما یی عشق بیانی و زر شوی
گر نور عشق حق بدل و جانت اوستد باللہ کز آفتاب فلک خوشتر شوی
ایک جگہ جدوجہد کی تعلیم و تلقین کے سلسلے میں کہا ہے کہ دوسروں کے
خرمن سے ٹوکب تک بلو صبا کی طرح خوشہ چینی کرے گا۔ انہو! ہمت کر کے خود کھیت
جو تاکہ خرمن کا مالک بنے :

چو باد از خرمن دذناں ر بویں خوشہ تا چند

ز ہمت تو شہ بردار و خود تھی بکار آخر

پھر سعی و عمل کو سراہتے ہوئے نصیحت کی ہے کہ مجھے معلوم ہے کہ تو اپنے
مکان کو نگارستان میں (چین کی پکمر ٹیلیری) نہیں بنا سکے گا، پھر بھی اس کی
آرائش کی پوری کوشش کر۔ اگر تو اپنے رنگ آمیز قلم سے ایک خوب صورت
نقش بھی بنالے تو یہ کیا کم ہے! غرض کہ کوشش کی جائے تو کچھ نہ کچھ حاصل
ہو جاتا ہے :

نگارستان میں قائم خواہد شد سرایت لیک

نہو ک کلک رنگ ہمیز نقشی نگار آخر لہ

اقبال :

بی غلشہا زیستن نازیستن باید آتش در تہ پا زیستن
فاک ماخیزد کہ سازد آسانی دیگر ی ذرہ ناچیز و تعمیر بیابانی مگر

ای کہ آسودہ نشین لب ساحل بر خیز
ندارد عشق سامانی و لیکن تیشہ دارد
ہر زمان یک تازہ جولانگہ می خواہم از د
فروز تبیلہ آں پختہ کار باد کہ گفت
از سر تیشہ گذشتن ز خرد مندی نیست
گر بروی تو حرم خویش را در بستہ اند
ذرہ بی مایہ ترسم کہ ناپیدا شوی
بکیش زندہ دلاں زندگی جفا طلبیت
بشار زندگی مانمی ز تشنہ لبی است
پشیمان شو اگر لعلی زیر اث پد ر خواہی
نہیں ہے نا امید اقبال اپنی کشت ویراں ہے
'تن بہ تقدیر' ہے آج اُن کے عمل کا انداز
دلہ مرده دل نہیں ہے اے زندہ کر دوبارہ
ایسی کوئی دُنیا نہیں افلاک کے نیچے
تدرت فکر و عمل سے معجزات زندگی
فرادگی خارج شکنی زندہ ہے اب تک
جرات ہو محو کی تو فضا تنگ نہیں ہے
حافظ اور اقبال دونوں کو اپنے ہم مشروں سے تقاضے حیات اور سعی و عمل
کی کوتاہی کی شکایت ہے۔ انسان اپنے عمل سے اپنی تقدیر بنانا یا بگاڑنا ہے۔ اسی
کے ذریعے وہ انفس و آفاق دونوں کو اپنے منشا کے مطابق ڈھالتا ہے۔ اگر انسان
کی ارادے کی قوت کمزور ہے جائے تو اس کے لیے اس سے بڑھ کر کوئی افتاد نہیں ہو سکتی۔
حافظ :

طالب لعل و گہر نیست و گر نہ خورشید
ہمناں در عمل معدن و کانست ہنوز

ہرچہ بہت از قامت ناسازی انظام ماست
گدائی در میخانہ طرفہ اکسیر است
نار پرورد تنعم نبرد راہ بدوست
اقبال :

برق سینا شکوہ سخ از بی زبانی ہای شوق
ای موج شعلہ سینہ بباد صبا کشای
ہم تو مائل بہ کرم ہیں کوئی سائل ہی نہیں
تربیت عام توبہ جو ہر قابل ہی نہیں
کوئی قابل ہو تو ہم شان کئی دیتے ہیں
یہ کس دروادی ایمن تقاضائی نہداشت
شب بزم مجوکہ میدہد از سوختن فراغ
راہ دکھائیں کسے ؟ رہرو منزل ہی نہیں
جس سے تعمیر ہو آدم کو یہ وہ گل ہی نہیں
دھونڈنے والوں کو دنیا بھی نئی دیتے ہیں

ارضیت

روحانی ماورائیت کے قائل ہونے کے باوجود حافظ اور آقبال ارضیت کے قدردان ہیں۔ حافظ کا مجاز اور آقبال کی مقصدیت اسی دنیا کی چیزیں ہیں۔ دنیا سے ان کا لگاؤ اور دلچسپی ہمیشہ قائم رہی۔ دونوں نے دنیا کے ہنگاموں ہی میں روحانیت کو تلاش کیا اور پایا۔ دونوں کے یہاں عالم غیب اور عالم شہادت میں مضبوط رشتہ قائم رہا۔ عالم قدس بھی ارضیت کی لطیف کیفیت ہے۔ مجاز اور حقیقت کی طرح دونوں ایک دوسرے سے علاحدہ نہیں کیے جاسکتے۔ جذبہ دونوں میں قدر مشترک کا حکم رکھتا ہے۔

حافظ :

سایہ طوبی و دلجوئی حور و لب حوض
بگو بخازن جنت کہ خاک این مجلس
گلخنداری ز گلستان چہاں ماہا بس
ای قصہ بہشت و کویت حکایتی
بہوای سرسوی تو برفت از یاد م
ہر تھہ بر سوی فردوس و عود مجسمہ کس
زیں میں سایہ آں سرو رواں ماہا بس
شرح جمال حمد ز رویت روزی

تھر فردوس بپاداش عمل می بخشند
ماکہ رنیم دگلا دیہ مقام مارا بس
بنشیں برب جوی و گذر عمر بین
کایں اشارت زہان گذراں مارا بس
نقد بازار جہاں بنگر و ہمار جہاں
گر شمار نہ بس این سود و زیاں مارا بس
مرغ و دم کہ ہی زرز سر سبد رہ مغیر
عاقبت دانہ خال تو فگندش در دام
باغ بہشت و سایہ طولی و قصر و حور
باغ فک و سیرایں سایہ بید و لب کشت
و اعظ من نصیحت شوریدہ گاہ کہ ما
اقبال :

مرا این فاکدان ما ز فردوس بریں خوشتر
مقام ذوق و شوقست این بیم سوز و سازست این
جہان رنگ بویا تو میگوئی کہ راز است این
یکی خود را بتارش زن کہ تو مفرط ساز است این
اقبال کا یہ خاص مضمون ہے کہ خدا نے عالم کو پیدا کیا لیکن انسان نے اسے
آراستہ کیا۔ فطرت میں جو کوتاہیاں تھیں انھیں اس نے دور کر دیا۔ اسی لیے عالم
سے اسے لگاؤ ہے کیوں کہ اس کے بنانے سنوارنے میں انسان، خدا کا شریک ہے :

جہان او آفرید، این خوبتر ساخت

مگر با یزد انباز است آدم

خدا کہتا ہے کہ میں نے دنیا کو جیسا بنادیا، اُسے اُسی حالت میں رہنے دے
لیکن آدم کہتا ہے کہ میں اُسے اپنے منشا کے مطابق بناؤں گا :

گفت یزداں کہ چنین است و گر پنج مگو

گفت آدم کہ چنین است و چنان می بایست

انسان اپنے جذب دروں سے خارجی فطرت میں گہرائی پیدا کرتا ہے اور
جو کام فطرت نہ کر سکی اس کی تکمیل انسان کے ہاتھ سے ہوتی ہے۔ وہ اپنے نفس
گرم سے اس میں حرارت کی لہر دوڑا دیتا ہے :

بے ذوق نہیں اگرچہ فطرت جو اس سے نہ ہو سکا وہ تو کر

بہار پھول کھلاتی ہے لیکن انسان کی آنکھ اس میں رنگ و آب پیدا کرتی ہے۔

بہار برگ پر انگندہ را بہم بر بست

نگاہ ماست کہ بر لالہ رنگ آب افزود

دُنیا کی بے ثباتی

حافظ اور اقبال ارضیت کے قدر داں ہونے کے ساتھ دُنیا کی بے ثباتی کا شدید احساس رکھتے تھے۔ ان کا خیال تھا کہ دُنیا میں انہماک کے باعث انسان کو اپنی روح کے تقاضوں سے غافل نہیں ہونا چاہیے۔ دُنیا میں جو کچھ ہے انسان کے لیے ہے لیکن انسان دُنیا کے لیے نہیں بلکہ وہ اس سے بالاتر ہے۔ اس کے اندر علم و معرفت کے جو خزانے چھپے ہوئے ہیں وہ اسے اپنے خارجی گرد و پیش سے بلند کر دیتے ہیں۔ اپنے علم و معرفت اور دولت و اقتدار کے باوجود اس کی عقل بتلاتی ہے کہ یہ سب کچھ ہمیشہ رہنے والا نہیں۔ یہ احساس اسے کچھ کے دیتا ہے کہ اس نے جو کچھ حاصل کیا وہ فنا ہو جانے والا ہے۔ ایک لحاظ سے یہ احساس صحت مند ہے کیوں کہ اس سے انسان کو اپنے محدود مخلوق ہونے کا یقین ہو جاتا ہے۔ حافظ اور اقبال دونوں نے دُنیا کی ناپائمانی کو اجاگر کرنے کو اسے سرائے سے تشبیم دی ہے۔ جس طرح آدمی سرائے میں عارضی طور پر دو دن چار دن ٹھہرتا ہے۔ اسی طرح اس کی دُنیا کی زندگی بھی چند روزہ ہے۔ اس چند روزہ زندگی کو بامعنی بنانے کی پوری کوشش کرنی چاہیے۔ وہ اس سے گریز کی تعلیم نہیں دیتے بلکہ اسے عشق کے ذریعے سے بامعنی بنانے کی دعوت دیتے ہیں۔ عشق سے انسان کو حقیقی مسرت نصیب ہوتی ہے اور وہ اپنی بخودی میں زمان و مکان سے بالاتر ہو جاتا ہے۔ دُنیا کی خصوصیت دائمی تغیر ہے۔ صرف عشق اپنی تاثیر سے اس پر قابو پاسکتا ہے۔

حافظ:

مرا در منزل ماناں چہ امن عیش چوں مردم جرس فریاد میدارد کہ بر بندید محملہا

دریں مقام مجازی بجز پیالہ مگیر
 بیا کہ قصر اعلیٰ سنت مست بنیاد
 ازیں رباط دو درجوں ضرورت رحیل
 جانی کہ تخت و مسند جم میرود بباد
 ہچشم عقل دریں رہگذار پڑ آشوب
 نہ عمر خضر بماند نہ ملک اسکندر
 نگہ بر اختر شب دزد کن کیں عیار
 بہشت نیست مرغیان غیر و خوش میباش
 فی الجملہ اعتماد مکن بر ثبات دہر
 ز انقلاب زمانہ عجب مدار کہ چرخ
 جو دستی عہد از جهان مست ہلو
 عروس جہاں گرچہ در حد حسن
 کی بود در زمانہ وفا جام می بسیار
 اعتمادی نیست بر کار جہاں
 ہمینہ ایست عروس جہاں ولی ہشدار
 حافظ نے ایک جگہ دنیا کی بے ثباتی ثابت کرنے کے لیے جمشید کے
 جشن عیش کی تصویر کشی کی ہے۔ استعارے کی زبان میں وہ کہتا ہے کہ اس
 کی مجلس میں منقہ اس مضمون کا گیت گارہا تھا کہ شراب کا پیالہ لایکوں کی مجلس
 جم کو قرار نہیں۔ آج ہے کل نہیں۔ نقل قول سے شعر کی تاثیر اور خوبی میں
 اضافہ کیا ہے۔ پھر پورا شعر استعارہ تمثیلیہ ہے۔ حافظ کی اس بلاغت اور
 دل نشینی کو کوئی دوسرا نہیں پہنچتا :

سرود مجلس جمشید گفتہ اندایں بود
 کہ جام بادہ بیاور کہ جم خواہد ماند

میش کا فانی ہونا اور ہر انسان کی زندگی کا انجام موت ہونا ایسے عالمگیر حقائق ہیں جو ہر زمانے میں شاعری کا موضوع رہے ہیں۔ چونکہ یہ الہیہ کا انداز لیے ہوئے ہیں اس لیے ان کی تاثیر کی کوئی حد نہیں۔

ماقظ کی ایک پوری غزل دنیا کی بے ثباتی اور ناپائنداری کے متعلق ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس احساس کو صرف مستی اور سرشاری کے ذریعے سے دور کیا جاسکتا ہے۔ مستی ہی میں انسان کو حقیقی مسرت ملتی ہے۔ ماقظ کے یہاں یہ تخلیقی محرک بھی ہے اور رمز بھی۔ چونکہ مستی سے مسرت حاصل ہوتی ہے اس لیے یہ زندگی کے ارتقا کی خاص ہے۔ وہ سود و ذلیاں اور زمان و مکان کی نفی کرتا ہے تاکہ مستی اور سرشاری کا اثبات کرے :

حاصل کار کہ کون و مکان میں ہم نہایت بادہ پیش آور کہ اسباب یہاں میں ہم نہایت
دین روزی کہ دینیں مرحلہ بہت داری خوش بیا ساری کہ اسباب یہاں میں ہم نہایت
بر لب بحر فنا منتظریم اکی ساقی ترمی داں کہ زلب تا بہاں میں ہم نہایت
ایک جگہ صاف صاف کہا ہے کہ میث و عشرت پر لعنت بھیج کیوں کر یہ باقی
رہنے والا نہیں۔ عاشقوں کا ہمیشہ یہی شیوہ اور طریقہ رہا ہے :

پندہ عاشقان بشنودن طرب باز

کلاں ہمہ نمی ارزد شغل عالم فانی

کبھی کبھی عاشق اس غلط فہمی میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ معشوق نگاہ لبورنگی حیات بخش تاثیر شاید ہمیشہ قائم رہے گی لیکن یہ خیال بھی وجوہ کائنات ہوا۔ اب وہ یہ کس کے سامنے کہے کہ سن بھی فنا ہونے والا ہے :

بکہا برم شکایت بکہ گرم میں حکایت

کہ لب حیات مایود و نداشتی دہای

فلک یا زمانہ ایسا غبار ہے کہ کوئی بھی اس کے دھوکے اور قریب سے نہیں بچا۔ انسان کو اپنا مختصر زندگی میں بین نامرادیوں اور بے وفائیوں کا

سامنا کرتا پڑتا ہے وہ سب فلک کی نیرنگیوں کا قید ہے۔ اگر کوئی چاہے کہ ان سے بچ جائے تو یہ اس کی خام خیالی ہے :

برہرچرخ و خیلوہ او اعتماد نیست

ای مای بر کسی کہ شد ایمین ز مکر و ی

آخر میں ساقی سے درخواست کی ہے کہ پیشتر اس کے کہ عالم تباہ و برباد ہو تو ہمیں لال رنگ کی شراب سے مست اور بخود کر دے تاکہ ہمیں اس کا احساس باقی نہ رہے۔ لفظ خراب میں تمہیں تمام ہے۔ خراب بمعنی تباہ و ویران اور مست۔ حافظ کی بلاغت کا یہ خاص انداز ہے :

زاں پیشتر کہ عالم فانی شود خراب

مارا ز جام بادہ مغللوں خراب کن

اقبال :

نفسی نگاہ دارد نفسی دیگر ندارد
رفت اسکندر و دارا و قباد و خسرو
از خوش و ناخوش او قطع نظر باید کرد
دریں غربت سراغ فرماں ہمیں است
ترا بکشکش زندگی نگاہی نیست
دریں رباط کہن صورت زمانہ گذر
باز ہمزم مانگر، آتش جام خویش را
دریں سراپہ کہ روشن ز شعل قمر است
در ساختنم بدر و محوشتم غزل سرای
گشتم دریں پیم بہ گلاں ناہادہ پای
کردم پشتم ماہ تماشا ی این سرای
اس میں مرا نہیں تپش و اعتفار کا

چندیدنی ست اینجا کہ شرر جهان مارا
ہوں پرگاہ کہ در رہگذر باد افتاد
ہیرا مگلت جہاں بر روش حکم نیست
جہاں یکسر مقام آفلیں است
دریں رباط کہن چشم عافیت داری
بہر نفس کہ بر آری جہاں دیگر گوں کن
ز غم کہن سرای، گردش بادہ تیسہ کن
ہزار انجمن آراستہ و بر چیدند
از من حکایت سفر زندگی مہر س
آہیمتم نفس بہ نسیم سسر گہی
لاکڑی کو قہر او پریشاں بکاز و کوی
عشق جس کی شمع بجلاوے اہل کی پھونک

کانادہ دے کہ جس کی کھٹک لازوال ہو یا رب وہ درد جس کی کسک لازوال ہو
آنی و فانی تمام معجزہ ہائے ہمنز کارِ جہاں بے ثبات! کارِ جہاں بے ثبات
کو پہلے مجھ کو زندگی جاوداں عطا پھر ذوق و شوق دیکھ دل بے قرار کا
میری بسا دیکھا ہے تب و تاب یک نفس شطے سے بے عمل ہے ابھنا شرار کا
سکون محال ہے قدرت کے کارخانے میں ثبات ایک تفسیر کو ہے زمانے میں
فریب نظر ہے سکون و ثبات تڑپتا ہے ہر ذرۂ کائنات
ٹھہرتا نہیں کاروانِ وجود کہ ہر لحظہ ہے تازہ شانِ وجود
سفرِ زندگی کے لیے برگ و ساز سفر ہے حقیقت، حضر ہے حجاز
اقبال نے دنیا کی بے ثباتی کا خیال پیش کرنے میں بھی اپنی مقصدیت کو
برقرار رکھا۔ چونکہ زندگی چنگاری کی مسکراہٹ کی طرح تھوڑی دیر کے لیے ہے، اس
لئے انسان کو چاہیے کہ اس تھوڑی سی فرصت میں اپنی خاک سے تعمیرِ آدم کی ہم سر
کے تاکہ زندگی کے مسکنات آجا کر ہوں، پورے نہ سہی کچھ تو ہو جائیں :

زخاک خویش بہ تعمیرِ آدمی برخیز

کہ فرصت تو بقدرِ تبسمِ شہر است

مقامِ رضا

دونوں عارفوں نے رضائے الہی کو اپنا مقصود و منتہا قرار دیا۔ مقامِ رضا
اسلامی سلوک و احسان میں نہایت بلند مقام ہے جہاں انسان کی آرزوئیں اور
خواہشیں حق تعالیٰ کی مرضی کا جز بن جاتی ہیں۔ سالک کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ اس کا
وجود خدا کی مرضی کے تابع ہے۔ چنانچہ وہ بھی وہی چاہتا ہے جو خدا چاہتا ہے۔ یہ احساس
سمی و جہد کے منافی نہیں۔ اس کا یہ مطلب ہے کہ زندگی میں چاہے منج ہو یا مات
ہو، انسان کو خدا کی مرضی پر راضی رہنا اور گمہ شکوہ نہیں کرنا چاہیے۔ سلوک میں یہ
دو میانی مرتبہ ہے۔ اس سے کمتر مرتبہ صبر اور اس سے بلند تر مرتبہ تسلیم کا ہے۔ یہ

نظرت اور تاریخ کے قوانین کی خلاف ورزی نہیں بلکہ ان کی روحانی تفہیم ہے۔ رضائے الہی ان قوانین کی روح تک پہنچتا ہے۔

حافظ :

در دائرہ قسمت ما نقطہ تسلیم
ہیکہ ماتف میمانہ دوش با من گفت
در حیم شق نتوان زد دم از گفت و شنید
من و مقام رضا بعد از من و شکر رقیب
مزن ز چمن و چرا دم کہ بندہ مقبل
اقبال :

چہ عقدہ ہا کہ مقام رضا کشود مرا
تا بمقام خودرسی راعلہ از رضا طلب
لالہ از تست و نم ابرہاری از تست
گہراز بحر بر آری نہ بر آری از تست
اقبال نے اپنی نظم 'تسلیم و رضا' میں بتلایا ہے کہ یہ جدوجہد اور ارتقاء
حیات کے معانی نہیں ہے :

فطرت کے تقاضوں پہ نہ کر راہ عمل نہ
جرات ہو نہ کوئی توفیق سنگ نہیں ہے
مقصود ہے کچھ اور ہی تسلیم و رضا کا
اے مرد خدا ملک خدا سنگ نہیں ہے

فناعت و توکل

توکل کا اصلی مفہوم بے عملی اور جمود نہیں بلکہ پوری سعی و جہد کے بعد نتیجے کو اللہ پر چھوڑ دینا ہے۔ اس کے تصور میں جدوجہد مضمر ہے۔ مولانا روم نے اپنی مشنوی میں آنحضرتؐ کے زمانے کا یہ واقعہ بیان کیا ہے کہ کسی ہدی نے آپؐ سے توکل کے معنی دریافت کیے۔ بجائے اس کے کہ آپؐ اس کو تقریری نوعیت کا

جواب دیتے جو اس کی فہم سے بالاتر ہوتا، آپ نے محسوس حقائق کے ذریعے سمجھانے کی کوشش کی کہ پہلے تدبیر کرو اور پھر نتیجہ خدا پر چھوڑ دو۔ چنانچہ آپ نے فرمایا کہ اگر تم اپنا اونٹ چرنے کے لیے چھوڑ دو تو پہلے اس کے گھٹنوں میں رسی کا دونا باندھ دو تاکہ وہ کہیں دور بھٹک کر نہ چلا جائے :

گفت پیغمبر باد از بلند
باتوکل زانوی اشتربہ بند

ما قطف کہتا ہے :

تکلیف بر تقویٰ و دانش در طریقت کافریت
ماہر و گر صد ہنر دارد توکل بایدیش

باوجود جدوجہد کی تلقین کے ماقطف توکل و قناعت کا قائل ہے۔ دراصل اس میں کوئی تضاد نہیں۔ چونکہ اس کے زمانے میں مال و جاہ کی ہوس میں لوگ اہل دولت و اقتدار کے پاس مارے پھرتے تھے، اس لیے اس نے قناعت کو سراہا تاکہ ہر شخص محسوس و ہوس کے بجائے، قناعت سے اپنی عزت نفس برقرار رکھے :

چو ماقطف در قناعت کوش و ز دلیتی دوں بگذر
کہ یکسہ جو منت دونان دو صد من زرنمی ارزد

دوسری جگہ کہا ہے کہ قانع آدمی کو جو اطمینان اور دل جمعی حاصل ہوتی ہے وہ بادشاہوں کو بھی نصیب نہیں :

خوشوقت، لوریہ و گدائی و خواب امن
کایریش نیست در غرور اورنگ خسروی

جو شخص قناعت کا گوشہ چھوڑ کر دولت حاصل کرنے کے درپے ہوا، اس نے گویا یوسف مصری کو کوڑیوں کے مول بیچ دیا :

ہر آنکہ کچ قناعت گنج دنیا داد
فروخت یوسف مصری بکترین گنج

وہ بادشاہ کو بڑی بلند آہنگی سے اپنا پیغام بھیجتا ہے کہ تم کہیں یہ نہ سمجھنا کہ روزی تمہارے ہاتھ میں ہے۔ ہر ایک کی روزی مشیت کی طرف سے مقرر ہے۔ اس میں نہ کمی ہوگی اور نہ بیشی۔ ہمارا شعار فقر و قناعت ہے جسے ہم کسی قیمت پر بھی ترک نہیں کریں گے :

ما آبروی فقر و قناعت نمی بریم
بابادشہ بگوی کہ روزی مقدر است

چونکہ اقبال کو اپنی بے عمل جماعت کو جدوجہد کے لیے آمادہ کرنا تھا اس لیے اس نے قناعت اور توکل کے رائج الوقت مفہوم سے اختلاف کیا لیکن حقیقت وہ اپنی ذاتی زندگی میں اس پر عمل پیرا تھا کہ بغیر ایسا کرنے کے وہ اپنی عزت نفس برقرار نہیں رکھ سکتا تھا۔ اس کی درویشانہ بے نیازی اور استغنا، قناعت و توکل کے اصول پر عمل کیے بغیر ممکن نہ تھا۔ قناعت کا مطلب چونکہ لوگوں نے غلط سمجھا تھا اس لیے اس نے اجتماعی اصلاح کی خاطر اس کے خلاف آواز اٹھائی۔ اس کا خطاب ایسی جماعت سے تھا جو قناعت و توکل کے پردے میں اپنی کاہلی اور بے عملی کو چھپاتی تھی۔ وہ حرص و ہوس کی نہیں بلکہ عمل کی دعوت دیتا ہے چنانچہ اس نے کہا :

نہ ہو قناعت شعار گلچیں اسی سے قائم ہے شاق تیری
دفور گل ہے اگر چین میں تو اور دامن دراز ہو جا
تو ہی ناداں چند کلیوں پر قناعت کر گیا
ورنہ گلشن میں علل تنگی داماں بھی ہے

حلاج

دونوں عارفوں نے منصور ملاح کو سراہا ہے۔ مافقہ نے اس واسطے کہ وہ عشق و مستی کا پیکیہ مجسم تھا اور اقبال نے اسے اثبات ذات کا علمبردار خیال

کیا۔ دونوں کہتے ہیں کہ ظاہر پرست علمائے اس کی عظمت کو نہیں پہچانا۔ اس کی
 پُر اسرار روحانیت ان کی شائستہ پرستی سے بالاتر تھی۔ وہ صرف ظاہر کو دیکھنے
 کے عادی تھے، باطنی زندگی کے راز ان کی نظروں سے اوجھل تھے۔ عاقلاً نے
 علاج کے متعلق کہا کہ اس کا قصور یہ تھا کہ اس نے دوست کا راز افشا کر دیا۔
 اقبال کہتا ہے کہ علما کی یہ غلط فہمی تھی کہ انھوں نے علاج کے حقیقی روحانی
 عزت کے کامیاب اندازہ نہیں کیا۔ مولانا روم کا بھی یہ خیال ہے کہ علاج نے
 راز کی بات ایسوں کے سامنے کہہ دی جو اس کے اہل نہ تھے۔ چنانچہ مولانا فرماتے
 ہیں کہ عارفوں کا فرض ہے کہ وہ راز حق کو غیروں سے پوشیدہ رکھیں۔ جنہیں
 حق کے اسرار معلوم ہیں ان کے ہونٹوں پر مہر لگ جاتی ہے۔ مزید احتیاط کے
 لیے ان ہونٹوں کو سی دیا جاتا ہے تاکہ وہ کھلنے نہ پائیں۔ علاج نے احتیاط سے
 کام نہیں لیا۔ روحانی اسرار و رموز ہر کس و نا کس نہیں سمجھ سکتا۔ مولانا فرماتے
 ہیں کہ روحانی لذت و سرور گونگے کے منہ کا گڑ ہے کہ وہ خود تو اس کی مٹھاس
 سے مڑا لیتا ہے لیکن دوسروں کے سامنے اسے بیان نہیں کر سکتا۔ علاج کی خودی
 اس قدر قوی اور توانا تھی کہ وہ اظہار کے لیے بیتاب ہو گئی اور وہ اپنے اوپر
 قابو نہ رکھ سکا۔ بایں ہمہ یہ تصور ایسا نہ تھا کہ اسے شولی کی سزا دی جاتی۔
 دراصل بعض مغلوب احوال صوفی گزرے ہیں جن کی زبان پر بعض اوقات
 ایسے کلمات آگئے جو ادب شریعت کے خلاف تھے۔ صاحب مقام صوفیانے
 ہمیشہ اس کا خیال رکھا کہ ان کی زبان سے کبھی ایک لفظ بھی شریعت کے
 خلاف نہ نکلے پائے۔ مولانا فرماتے ہیں :

عارفان کو جام حق پوشیدہ اند رازِ دہانتہ و پوشیدہ اند
 ہر کہ را اسرار حق آموختند ہر کہ دند و دہانش دوختند
 تا نگوی ستر سلطان را بکس تا نریزی قند را بیش مگس

فرید الدین عطار نے علاج کو عاشقوں کا سرگروہ کہا ہے :

لیکن اندر قمار خانہ عشق

بہر ز منظور کس نہایت قمار

حافظ : حافظ نے ملاح کو 'یار' کے لفظ سے یاد کیا ہے :

گفت آں یار کزو گشت سردار بلند

جرش ایں بود کہ اسرار ہویدا میکرد

دوسری جگہ کہا ہے کہ عشق کے اسرار سولی پر بیان کیے جاتے ہیں۔ ان کی

نسبت شافعی سے کچھ دریافت کرنا بے سود ہے۔ شافعی سے اس کی مراد اہل شریعت

ہیں : ملاح بر سردار ایں نکتہ خوش سراید

از شافعی نہر سید اشال ایں مسائل

اقبال :

رقابت علم و عرفاں میں غلطی میں ہے منبر کی

کہ وہ ملاح کی سولی کو سمجھا ہے رقیب اپنا

اقبال نے ایک جگہ کہا ہے کہ جس طرح ملاح نے اپنے زمانے میں اثبات

ذات کا نعرہ بلند کیا تھا، اسی طرح موجودہ زمانے میں 'میں اس کا جانشین ہوں۔

اس کی طرح میں نے بھی راز خودی کو فاش کیا۔ اس کی ایک مختصر نظم کا عنوان 'اقبال'

ہے۔ اس میں وہ کہتا ہے :

فردوس میں روتی سے یہ کہتا تھا ستائی مشرق میں ابھی تک ہے وہی کاندہ وہی آتش

ملاح کی لیکن یہ روایت ہے کہ آخر اک مرد قلندر نے کیا راز خودی فاش

'جاوید نامہ' میں اقبال نے فلک مشتری پر اپنی اور ملاح کی ملاقات کا ذکر کیا

ہے اور اس کی زبانی یہ اشارہ کہلوائے ہیں جن میں اثبات ذات کی اہمیت واضح

کی ہے :

من بخود افرغم نار حیات مردہ ما غنم ز اسرار حیات

از خودی طرح جہانی نہ منتقد دلبری با قاہری آہ منتقد

نار ہا پوشیدہ اندر نور اوست جلوہ ہای کائنات از طور اوست
 من ز نور و نار او دارم خبر بندۂ محرم ! گشتاہ من بگر
 ملاح نے اقبال کو متنبہ کیا کہ تو بھی وہی کر رہا ہے جو میں نے کیا تھا، اس لیے تو میرے
 انجام سے سبق لے :

آنچه من کردم تو ہم کردی بترس !

مشری بر مرده آور دی بترس !

ملاح کے متعلق شروع میں اقبال کا خیال اچھا نہیں تھا اور وہ اسے وجودی
 صوفی خیال کرتا تھا۔ لیکن بعد میں اس کے خیال میں تبدیلی آگئی اور اس نے اسے
 خودی کا زبردست مبلغ اور علمبردار قرار دیا۔ میں سمجھتا ہوں یہ تبدیلی میرے استاد
 پروفیسر لوی ماسیتوں کی تصانیف کے زیر اثر عمل میں آئی۔ جب ۱۹۳۱ء میں
 وہ راولپنڈی شیل کالج لندن میں شرکت کے لیے لندن جا رہا تھا تو اس نے پیرس
 میں پروفیسر لوی ماسیتوں سے ملاقات بھی کی تھی۔ پروفیسر ماسیتوں نے ملاح کو
 مغلوب الحال صوفی ثابت کیا اور اس پر غلبہ کرنے جو الزام لگایا تھا اس سے
 برکاء المزمہ قرار دیا۔ پروفیسر موصوف نے ملاح کی تصنیف ”کتاب الطوائف“
 کو معقول کیا اور اس کی عبارت سے ثابت کیا وہ وحدت وجود کے بحالے
 اسلامی توحید کے بھول کا ناکل تھا اور اپنی ہندو پر فخر کرتا تھا۔ اس نے عشق
 رسولؐ کی نسبت جس انداز میں ذکر کیا ہے اس میں پختہ محبت کی روح رہی ہوئی
 ہے۔ اس کے روحانی اور باطنی تجربے کو اہل ظاہر نہ سمجھ سکے اور اسے مستوجب ہار
 قرار دیا۔ اقبال نے دوسرے صوفیا کی طرح ملاح کو روحانیت کا ہیرو مانا ہے
 اور ’جاوید نامہ‘ میں عشق رسولؐ کے ضمن میں ملاح کی طرف یہ اشعار منسوب
 کیے ہیں :

مستی دیدار آں آخر زمان حکم او بر خویش تن کردن رواں
 درجہاں نری چون رسول انس و جان تا چو او باشی قبول انس و جان

باز خود را میں ہمیں دیدار اوست
سکت اوستری از اسرار اوست

اہل کمال کی ناقدری

ہر زمانے میں اہل کمال کی جیسی قدر افزائی ہونی چاہیے ویسی نہیں ہوتی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ اکثر اوقات خود دار ہوتے ہیں اور اہل اقتدار کی چالپوسی اور خوشامد میں اپنا وقت ضائع نہیں کرتے کیوں کہ یہ ان کے نزدیک راستی اور صداقت کے منافی ہے اور اس سے کردار کا ضعف ظاہر ہوتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اہل اقتدار انھیں نظر انداز کر کے کمتر درجے کے لوگوں کو نوازتے ہیں۔ دونوں استادوں نے اپنے اپنے زمانے میں اس بات کو محسوس کیا اور اس کا اظہار کیا۔

حافظ :

مردم اگر شدم ز سرکوی او چہ شد	از گلشن زمانہ کہ بوی وفا شنید
آساں کشتی ارباب ہنرمی شکند	تکیہ آں بہ کہ بریں بحر معلق تکنیم
زاغ چوں شرم ندارد کہ نہد پا بر گل	بلبلای راسزد از دامن غاری گیرند
فلک بمردم ناداں دہد زمام مراد	تو اہل فضلی و دانش ہمیں گنہت بس
عشق میورزم و امید کہ این فن شریف	چوں ہنر بای دگر موجب حرام نشود
پری نہفتہ رخ و دیو در کشتہ حسن	بسوخت دیدہ ز حیرت کہ ایں چہ بالجمیت
سبب پیرس کہ چرخ از پد سفلہ پرور شد	کہ کام بخشی او را بہانہ بی بہیت

اقبال :

کس ازیں نگیں شناساں نگذشت برنگینم	بتوی سپارم او را کہ جہاں نظر ندارد
رہ در رسم فرمانروایاں شناسم	خراں بر سر بام ویلوسف بچاہی
عمار معرفت مشتریست مجلس سخن	خوشم از آنکہ متاع مرا کسی نخرید

یارب یہ جہاں گزراں خوب ہے لیکن کیوں خوار ہیں مردانِ صفائش و ہنرمند
ریاضِ دہریں ہیں یوں تو رنگِ رنگ کے پھول وفا کی جس میں ہو 'وہ کلی نہیں ملتی

گریہ سحری

حافظ اور اقبال دونوں کے یہاں گریہ سحری کا ذکر ملتا ہے۔ دونوں کے کلام
سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ سحر خیز تھے۔ گریہ سحری اور وردِ مہجوری دونوں کی عبادت
اور عبودیت کا جز ہیں۔

حافظ :

می صبوح و شکر خوابِ مہجور تا چند بعدِ نیم شبی کوش و گریہ سحری
ای نسیم سحری بندگی من برساں کہ فراموش کن وقتِ دُعا می سحر
ہر گنجِ سعادت کہ خدا داد بما قف ازین دُعا می شب و ورد سحری بود
بیاری کہ جو حافظ ہزارم استظہار بگریہ سحری و دُعا می نیم شبیست
خدا کہ جودہ تو بما قف سحر خمیز کہ دُعا می صبح گاہی اثری کند شمارا
گرم ترانہ چنگ صبوح نیست چہ باک نوای من بمرآہ مذر خواہ منست
ایک جگہ کہا ہے کہ شبِ خیزی کی زحمت برداشت کر تا کہ صبح ہوتے ہوتے
تجھے عالمِ قدس سے بشارت کی دولت حاصل ہو جائے اور تیرے سب بگڑے ہوئے
کام بن جائیں۔ یہ کلفتِ شخصیت کے جوہر نگہ قاری اور روحانی ارتقا کا راستہ
صاف کرتی ہے۔ عالمِ قدس، ارتقا کی اعلیٰ ترین منزل ہے جس کی جانب زندگی رواں
دواں اور کبھی کشاں کشاں بڑھتی ہے۔ یہ ارضیت کے منافی نہیں بلکہ اس کی تکمیل
ہے۔ حافظ کا یہ کلفت و اندوہ برداشت کرنے کا تصورِ حرکت ہے اور اس کے
ڈانڈے اس کی پراسرار روحانیت سے ملے ہوئے ہیں :

دلادر ملکِ شبِ خیزی گردانند و نگریزی دمِ محبت بشارتہا بیاردناں دیارِ آخر^۱

۱۔ یہ غزل قزوینی میں چھپی ہے۔ مسعود فرزاں، جامع نسخ حافظ، جلد ۱، ص ۲۸۶، (باقی اگلے صفحہ پر)

اقبال :

زاشک صبرگاہی زندگی مابہرے ساز آور شو دہشت تو وراں تا نریزی دانہ پی در پی
 مگراں بہا ہے ترا گریہ سسر گاہی اسی سے ہے ترے نخل کہن کی شادابی
 میں نے پایا ہے اسے اشک سحر گاہی میں جس در ناب سے خالی ہے صدف کی آغوش
 نہ چین لذت آہ سحر گاہی مجھ سے نہ رنگہ کو تغافل سے التفات آمیز
 ترا جلوہ کچھ بھی تسلی دل نامبور نہ کر سکا وہی گریہ سحری رہا، وہی آہ نیم شبی رہی
 ماقظہ اور اقبال دونوں کو صبح کی عبادت عزیز تھی۔ صبح تاریکی پر نور کی
 فتح کا اعلان ہے۔ تاریکی کا خلاف پاک کر کے جب صبح کی پو پھنتی ہے تو وہ قدرت کی
 توانائی کو ظاہر کرتی ہے۔ نور کی یہ فتح ان کے دل میں غرور و تمکنت کے بجائے بندگی
 کے احساس کو بیدار کرتی ہے۔ گریہ سحری اس کا اظہار ہے۔

تنہائی کا احساس

دونوں عارفوں کو اپنے اپنے زمانے میں تنہائی کا شدید احساس تھا۔ بھرے
 معاشرے میں وہ اپنے کو اکیلا سمجھتے تھے۔ یہ احساس بھی فنی تخلیق کا محرک بنا
 ہے۔ دونوں کو ایسے ہمدرد ہمزاد کی تلاش تھی جو ان کے دل کی بات سمجھ سکے۔
 تنہائی جذبے اور تخیل کے لیے سازگار فضا مہیا کرتی ہے۔ پیغمبر اور اعلیٰ درجے
 کے تخلیقی فن کار اس مرحلے سے اکثر گزرتے ہیں۔ اسی سے انہیں اپنی ذات
 پر اعتماد پیدا ہوتا ہے۔ تنہائی میں وہ اپنی فکر تخیل اور جذبے کو کسی ایک
 نقطے پر مرکوز کر کے اس سے بصیرت کی روشنی حاصل کرتے ہیں۔

(بقیہ حاشیہ ملاحظہ ہو)

ہندوستان کے متبادل نسخوں میں یہ غزل موجود ہے۔ دہلی میں ماقظہ فیروز، محمد رحمت اللہ رحمد

اگرچہ حافظ اور اقبال دونوں کو اپنی تنہائی کا گلہ تھا لیکن حقیقت یہ ہے کہ بغیر اس کے وہ اپنے فن کا کمال نہیں حاصل کر سکتے تھے۔ تخلیقی فن کار کو ہمزاد کی بھی ضرورت ہے اور تنہائی کی بھی۔ دونوں اپنی اپنی جگہ اس کی فنی تخلیق میں مدد دیتے ہیں۔

حافظ :

سینہ مالامال در دست ای درینا مرہمی	دل ز تنہائی بجا آمد خدا را ہمدی
شب تنہائیم در قصد جاں بود	خیالش لطف های بیکراں کرد
نمی بینم از ہمدماں یسج بر جائی	دلہم خوں شد از غصہ ساقی کجائی
پروانہ و شمع و گل و بلبل ہمہ جمع اند	ای دوست بیارم بہ تنہائی ما کن
خوشست خلوت اگر یار یار من باشد	نہ من بسوزم داد شمع انجمن باشد
یاری اندر کس نمی بینم یاراں ما چہ شد	دوستی کی آخر آمد دوستداراں را چہ شد
کس نمی گوید کہ یاری داشت حق دوستی	حق شناساں را چہ حال افتاد و یاراں را چہ شد
محرّم راز دل شد ای خود	کس نمی بینم ز خاص و عام مرا
راز حافظ بعد ازیں ناگفتہ بہ	ای درین از راز داراں یاد باد

حافظ کو اس بات کا احساس تھا کہ اس کا فن اس کا اصلی جوہر ہے۔

چنانچہ وہ صاحب نظر لوگوں کی تلاش میں تھا جو اس کے جوہر کو پہچانیں :

دوستاں عیب من بیدل حیراں مکنید
گوہری دارم و صاحب نظری میجویم

اقبال :

دریں مغل کہ کار او گذشت از بادہ و ساقی	ندیمی کو کہ در جانش فرو ریزم می باقی
تاب گفتار اگر هست مثناسائی نیست	دای آں بندہ کہ در سینہ او طازی هست
از مہ حکایت سفر زندگی میرس	در ساختم برود و گزشتم غزل سرا
۲۶ میتم نفس بہ نسیم سحر عجبی	گشتم دریں بین بہ نگاہ ناہادہ پای

از کاغذ و کوئچہ و پریشاں بکاغذ کوئی کردم پنجم مادہ تماشا می این سرای
در جہاں مثل چراغ لالہ صحرایم فی نصیب محفل، فی قسمت کاشانہ
اقبال کوئی محرم اپنا نہیں جہاں میں معلوم کیا کسی کو درد نہاں ہمارا
'اسرار خودی' کے آخری حصے میں اقبال نے باری تعالیٰ سے اپنی تنہائی کا

شکوہ کیا اور دعا کی کہ جیسے ایسا یار و ہمد ہم عطا فرما جسے میں اپنا ہمراز بنا سکوں:

آہ یک پروانہ من اہل نیست	شمع را تنہا چیدن سہل نیست
جستجوی رازداری تا کجا	انتظا رنگساری تا کجا
نار جوہر برکش از آئینہ ام	ایں امانت باز گیر از سینہ ام
عشق عالم سوز را آئینہ دہ	یا مرا یک ہمد درینہ دہ
ہست با ہمد پییدن خوی موج	موج در بحر است ہم پہلوی موج
وہ ماہاں سر برانوی شب است	بر ملک کو کب ندیم کو کب است
موجہ بادی بہوی گم شود	ہستی جوی بہوی گم شود
میکند دیوانہ باد دیوانہ رقص	ہست در ہر گوشہ دیرانہ رقص
در میان محفل تنہا ستم	من مثال لالہ صحرایم
از رموز فطرت من مہر می	خواہم از لطف تو یاری ہمدی
از خیال این و آن بیگانہ	ہمہری دیوانہ فرزانہ
باز بینم در دل اوروی خویش	تا بجان او سپارم بہوی خویش

مندرجہ بالا اشعار میں شمع اور پروانہ، آئینہ اور جوہر، موج اور بحر کو کب اور ماہ، دیرانہ اور دیوانہ سب استعارے کے طور پر استعمال ہوئے ہیں۔ انہیں جن جذباتی تلازمات کے ساتھ برتا گیا ہے، ان کے باعث ان میں غیر معمولی قوت اور تازگی محسوس ہوتی ہے۔ اس سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ شاعرانہ الفاظ کبھی فرسودہ نہیں ہوتے۔ شاعر اپنے نفس گرم سے ان میں نئی حرارت پیدا کر دیتا ہے۔ ان سے ذہنی لطف بھی حاصل ہوتا ہے اور نفس انسانی اور اس کی مرکزی

قوتوں کے نشوونما کا سامان بھی مہیا ہوتا ہے۔ اقبال نے ان اشعار میں اپنی قلبی واردات کو زندہ اور بیدار حقائق کے طور پر پیش کیا ہے۔ جبھی تو ان کی تاثیر کی کوئی حد نہیں۔ حلقہ اور اقبال کو بھری محفل میں جوتنہائی کا احساس ہوا وہ دراصل ہر عظیم فن کار کا مقدّر ہے۔ وہ پہلے کوشش کر کے خود کو اپنے ہم مشربوں سے علاحدہ کرتا ہے تاکہ فن کی تخلیق کے لیے اپنے وجود کو ان روحانی قوتوں سے وابستہ کرے جو اس کے اندر بھی ہیں اور باہر بھی۔ پھر دوبارہ وہ انسانوں میں آکر ان میں گھل مل جاتا اور ان کے ساتھ ربط پیدا کرتا ہے تاکہ ابلاغ و ترسیل کا فریضہ انجام دے۔ گویا وہ فن کے توسط سے فرار و گریز بھی اختیار کرتا ہے اور رابطہ و تعلق بھی۔ یہ دونوں باتیں فنی تخلیق کی تاریخ میں عالم گیر اصول کی حیثیت رکھتی ہیں۔ اس طرح پیغمبر اور فن کار دونوں کے یہاں خلوت اور جلوت کی اہمیت اپنی اپنی جگہ مسلم ہے۔ ان کے تخلیقی مقاصد کی تکمیل کے لیے دونوں کی ضرورت ہے۔ انفرادی اور اجتماعی تعامل اور اثر پذیری کے بغیر یہ مقاصد اندر ہی اندر گھٹ کر رہ جائیں گے اور کبھی زندگی کے سوز و ساز اور فکر و عمل کا جُز نہ بن سکیں گے۔ محبت، آزادی اور نظم و ضبط کی انسانی قدریں انہیں کی رہیں منت ہیں۔

گل لالہ

لالہ، حلقہ اور اقبال دونوں کا پسندیدہ پھول ہے۔ اس کا سیاہ داغ غم عشق کی علامت ہے۔ لالہ کے داغ کی تاویل و توجیہ دونوں استادوں نے اپنے جذبے کے رنگ میں کی اور اس طرح اپنی دل کی کیفیت عالم فطرت پر طاری کر دی۔ اس قسم کی تعبیر و توجیہ صرف انہی دو استادوں تک محدود نہیں بلکہ فارسی اور اردو کے دوسرے شاعر بھی اس باب میں ان کے ہمنا ہیں۔ گل لالہ کے متعلق دونوں استادوں کے کلام میں بیسیوں اشعار ہیں۔ اس سے دونوں کی شاعرانہ

مزاج کی علامت ظاہر ہوتی ہے۔

حافظ کہتا ہے کہ لالہ نے نسیم سہری سے شراب کی خوشبو سونگھی۔ سونگھے ہی اس کے دل کا دلغ دوا کی امید میں اُبھر آیا۔

لالہ بوی می نوشیں، بشنید از دم صبح

داغ دل بود بائید دوا باز آمد

ایک جگہ نکل لالہ کو غم زبست اور آرزو مندی کی علامت کہا ہے۔ زندگی ہر لمحہ نئی نئی خواہشوں کو جنم دیتی ہے۔ جب ایک خواہش پوری ہو جاتی ہے تو دوسری نمودار ہوتی ہے۔ یہ سلسلہ اس وقت تک جاری رہتا ہے جب تک آدمی کی جان میں جان ہے۔ غرض کہ دل آرزوؤں اور خواہشوں کا نگار خانہ ہے۔ اسی مناسبت سے حافظ نے لالہ کو داغدار ازل کہا ہے :

نہاں زماں دل حافظ در آتش ہوست

کہ داغدار ازل پھولا خود روست

حافظ اور اقبال کے اس مضمون کے اشعار ملاحظہ ہوں۔

حافظ :

چو لالہ در قدم ریز ساقیای و مشک	کہ نقش خال نگارم نمیرود ز ضمیر
ہوں لالہ می نہیں و قدح در میان کار	ایں داغ ہیں کہ بر دل خونیں نہادہ ایم
ای گل تو دوش داغ صبوحی کشیدہ	ما آں شقایقیم کہ با داغ زادہ ایم
در بوستان حوییاں مانند لالہ و گل	ہر یک گرفتہ جامی بر یاد روی یاری

اقبال :

نمود لالہ صحرانشیں ز خون سبیم چنانکہ بادہ لعلی با سنگیں کردند
لالہ ایں گلستاں داغ تمنائی نہاشت ز گس طناز او چشم تماشائی نہاشت
مذکورہ بالا شعر میں استعارہ بالکنایہ کا خاص لطف ہے۔ لالہ کے دل میں جو داغ ہے وہ تمنّا کا داغ نہیں اور زگس کی آنکھ بس دیکھنے ہی کی ہے۔ وہ

لذت دید سے محروم ہے۔ اقبال نے استعارہ بالکلیہ کے ذریعے فطرت کے مقابلے میں انسان کی برتری ثابت کی ہے۔ لالہ کے متعلق اقبال کے اور اشعار ملاحظہ ہوں۔ ان کا فنی اور جذباتی تاثر قابلِ داد ہے :

ز داغ لالہ خونیں پیالہ می بینم کہ ایں گسستہ نفس صاحبِ فغاں بود
گماں مبر کہ بیک شیوہ عشق میبازند قبا بدوش گل و لالہ بی جنوں چاکست
از داغ فراق اور دل چمنی دارم ای لالہ محرائی با تو سخی دارم
بہ نگاہ آشنائی چو دروں لالہ دیدم ہمہ ذوق و شوق دیدم ہمہ آہ و نالہ دیدم
جادہ ز خون و سہراں تختہ لالہ در بہار ناز کہ راہ میزند قافلہ بہار را
برخیز کہ فردر دیں افروخت چراغ گل برخیز و دمی بنشین بالالہ محسرائی
ای صبا از تنگ افشانی شبنم چہ شود تب و تاب از جگر لالہ رہودن تو اں
در چمن قافلہ لالہ و گل رخت کشود از کجا آردہ اندر ایں ہمہ خونیں جگراں
عروس لالہ مناسب نہیں ہے مجھ سے حجاب کہ میں نسیم سحر کے سوا کچھ اور نہیں
پنپ سکا ز خیاباں میں لالہ دل سوز کہ سازگار نہیں یہ جہان گندم و جو

اقبال نے 'پیام مشرق' کے پہلے حصے کا نام 'لالہ' طور ' رکھا اس لیے کہ اس حصے میں جو افکار پیش کیے ان میں سوز آرزو کا رنگ نمایاں ہے۔ ایک نظم کا عنوان 'لالہ' ہے۔ اس میں لالہ کی زبانی شاعر نے کہلوا یا ہے کہ میں وہ شعلہ ہوں جو روز ازل بلبل اور پروانے کی نمود سے بھی پہلے موجود تھا۔ گردوں نے اپنی حرارت میری پیش سے مستعار لی۔ اب میں اپنا سینہ چاک کیے ہوئے خورشید سے اسی حرارت کا خواستگار ہوں جو قدرت نے روز ازل مجھے عطا کی تھی۔

آں شعلہ ام کہ صبح ازل در کتار عشق پیش از نمود بلبل و پروانہ مجا پسید
افروں ترم ز ہمد بہر ذرہ تن خرم گردوں شرار خویش ز تاب من آفرید
در سینہ چمن جو نفس کردم آشتون یک شاخ تازک از تہ خاکم جو نم کشید
سوزم رہود و گفت کی درہم بایست لیکن دلی ستم زدہ من نیازمید

در تنگنای شاخ بسی بیچ و تاب خورد تا جوہرم بجلوہ گم رنگ و بو رسید
 شبنم براہ من گہر آبدار ریخت خندید صبح و باد صبا گرد من و نرید
 ببل ز گل شنید کہ سوزم رلودہ اند نالید و گفت جامہ ہستی گراں خرید
 واکردہ سینہ منت خورشید میکشم
 آیا بود کہ باز بر انگیزد ۲ تشم

زندگی اور میکشی

اقبال کو حافظ کی شاعری پر یہ اعتراض تھا کہ اس میں زندگی اور میکشی کو
 یعنی شکل میں پیش کیا ہے۔ لیکن اس نے اپنے خط میں جس کا ذکر اوپر آچکا ہے
 یہ تسلیم لیا کہ اس سے حافظ کی مراد وہ شراب نہیں تھی جو ہوٹلوں میں لوگ پیتے
 ہیں۔ یہ سوالی طور پر پیدا ہوتا ہے کہ اگر یہ مراد نہیں تھی تو پھر کیا مراد تھی؟
 مجھے علامہ شبلی کی اس رائے سے اتفاق نہیں کہ حافظ کی شراب کی روحانی تاویل و
 تعبیر بے موقع ہے۔ میں نے مجاز و حقیقت کی بحث میں یہ بات واضح کرنے کی
 کوشش کی ہے کہ حافظ کی شخصیت بڑی جامع اور پراسرار ہے۔ وہ ارضیت
 کا اتنا ہی قدر داں ہے جتنا کہ روحانیت کا۔ اس میں مجھے کوئی تضاد نظر نہیں آتا۔
 زندگی کی جامعیت دونوں کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ حافظ
 جس طرح مجاز اور حقیقت دونوں کا قدر شناس تھا، اسی طرح وہ شراب
 انگوری اور شراب معرفت دونوں کا رسیا تھا۔ بایں ہمہ مجموعی طور پر یہ کہنا
 درست ہے کہ مے اور میکشی، جام و سبو اور میخانہ و خرابات اس کے یہاں
 معرفت کی مستی اور سرشاری کے استعارے اور علامت ہیں۔ حافظ ان کا
 موجود نہیں۔ اس سے قبل شعرائے متصوفین نے اپنے روحانی تجربوں کو بیان
 کرنے کے لیے ان استعاروں اور علامت کو برتا تھا۔ پھر ان شعرائے متصوفین کے
 علاوہ خود قرآن پاک میں جنت کے ذکر میں محسوس علامت کا ذکر موجود ہے۔ مثلاً:

وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا (اور ان کو ان کا رب پاکیزہ شراب پلائے گا)؛
يُسْقَوْنَ مِنْ رَحِيقٍ خَالٍصَةٍ زُحْمَةٍ مُسْكٍ (ان کو پلائی جائے گی خالص شراب
جس پر مہر لگی ہوگی۔ اس مہر کو مشک سے جمایا گیا ہے)۔ یہ نادر اور لطیف شراب
سر بہر شیشوں میں ہوگی۔ پھر بجائے لاکھ کے اس پر مشک کی ہر ہوگی۔ اس
مہر کو توڑو تو دل و دماغ معطر ہو جائیں گے ، کاسا دِہاقا (شراب سے باب
پیالے جنت میں ملیں گے)۔ جنت کے ذکر میں عالم محسوسات کے لطیف علائم
سے انسانی خواہشات اور حسی زندگی کا احترام مقصود تھا۔ اسلام پر بعض نادان
اہل مغرب نے یہ اعتراض کیا ہے کہ اس کی روحانیت میں بھی محسوسات شامل
ہیں۔ میں سمجھتا ہوں اسلامی تعلیم کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ اس میں
ارضیت اور عالم قدس کو یکجا کر دیا گیا ہے اور مادیت اور روحانیت میں جو
مصنوعی پردہ ڈال دیا گیا تھا اسے ہمیشہ کے لیے اٹھا دیا۔ حافظ اور اقبال دونوں
کے پیش نظر انفس و آفاق دونوں تھے۔ ان کے نزدیک باطنی زندگی کے ساتھ
فطرت کے تقاضوں کی اہمیت مسلم تھی۔ حافظ کے یہاں مجاز میں الوہی شان کا
ظہور ہوا اور اقبال کی اجتماعی مقصدیت میں ماورائی عین کی جلوہ گری ہوئی۔
دراصل محسوسات اور روحانیت کا توازن ہی انسانیت کی محرومیت کا مداوا
ہو سکتا ہے۔ رہبانیت اور ترک لذات اسلام میں حرام ہے کیوں کہ یہ حقیقی
روحانیت کے منافی ہے اور اس سے زندگی کا کوئی اخلاقی یا روحانی مسئلہ کبھی
بھی حل نہیں ہوا۔ حافظ کے یہاں مجاز اور بشری حسیات ، الوہی حقیقت سے
وابستہ ہے بلکہ کہنا چاہیے کہ اس کا جز ہے۔ میرے خیال میں حافظ کے کلام
کی مقبولیت کی اصلی وجہ یہی ہے کہ اس میں زندگی اور تہذیب کے اسلامی
تصور کو شاعرانہ آب و رنگ میں سمو کر پیش کیا گیا ہے۔ اس خوبی کے باعث
اس کی شاعری کے سدا بہار پھول انسانیت کے مشام جاں کو ہمیشہ معطر
کرتے رہیں گے۔ اس کی یہی خوبی تھی جس نے گوئے جیسے صاحب فکر فن کار

کو حافظ کی غزلوں کا گرویدہ بنا دیا۔ مزے کی بات یہ ہے کہ اقبال نے اپنے ہم مشربوں کو حافظ کے مذکورہ بالا استعاروں اور علامت سے متنبہ کیا تھا کہ :

ہوشیار از حافظ مہیا گسار
جامش از زہرا جل سرمایہ دار

لیکن وہ خود اس جام سے بدست اور بنخود ہو گیا۔ چنانچہ اس نے اپنے کلام کی رنگینی اور دلاویزی کو بڑھانے کے لیے حافظ کے پیرایہ بیان کی تقلید کی اور شراب و میخانہ کے علامت بے تکلفی سے برتے۔ دراصل مقصدیت میں بھی بنخود و سرشاری اسی طرح ضروری ہے جس طرح کہ وہ مجازی یا حقیقی عشق میں ہے۔

حافظ اپنی بادہ خواری کے جواز میں کبھی عقل سے اور کبھی پیر معانی سے فتوا لیتا ہے۔ ویسے معمولاً وہ عشق کے مقلدے میں عقل کی بات نہیں مانتا لیکن اگر عقل اس کے دل منشا کے مطابق اس کی ہاں میں ہاں ملائے تو وہ اس کا کہنا بھی سن لیتا ہے۔ ایک جگہ عقل سے پوچھتا ہے کہ بتا، شراب پیوں کہ نہ پیوں؟ عقل تو بڑی ہشیار اور معاملہ فہم ہوتی ہے۔ جب اسے حافظ کے دل کی خواہش معلوم ہوگئی تو جھٹ اس نے فتوا دے دیا کہ ہاں پیو اور جی بھر کے خوب پیو۔ عقل کا فتوا لینے کے بعد وہ ساقی کی طرف بڑھا اور اس سے کہا کہ اب مجھے پلانے میں تجھے کیا عذر ہو سکتا ہے؟ عقل جو فتوا دیتی ہے سوچ سمجھ کر ایمان داری سے دیتی ہے۔ اب مجھے اس کے فتوے پر عمل کرنا ہے :

مشورت با عقل کردم گفت حافظی بنوش
ساقی امی وہ بقول مستشار موتمن

حافظ کہتا ہے کہ مفتی عقل نے شراب کے جواز کا فتوا تو دے دیا لیکن جب میں

جئے اس سے ہجر و فراق کے درد کا علاج پوچھا تو وہ بڑی ہی بے وقوف اور نادان

ثابت ہوئی :
بس بگشتم کہ بہر کم سبب درد و فراق
مفتی عقل دردی مسئلہ لایعقل بود

حافظ نے پیرمغاں سے بھی اپنی من پرستی اور بادہ خواری کے جواز کے متعلق رائے طلب کی تو اس نے بھی اس کے منشا کے بموجب رائے دی۔ اب یہاں حافظ اپنی ذات کو اپنا غیر تصور کرتا ہے اور حافظ قرآن ہونے کی رعایت سے خود بھی پیرمغاں کی پُر زور تائید کرتا ہے کہ 'صبتِ خواباں' اور 'جامِ بادہ' دونوں جائز اور روا ہیں۔ غرض کہ اپنے عمل کو حق بجانب ٹھہرانے کے لیے وہ عقل اور پیرمغاں دونوں کی سند حاصل کر لیتا ہے۔

حافظ کا بنیادی خیال یہ معلوم ہوتا ہے کہ معاشرتی اور تمدنی زندگی کے ادارے جب غیر ترقی پذیر اور سببِ فساد ہو جاتے ہیں تو انسانی شخصیت ان کی وجہ سے ابھرنے کے بجائے سکڑنے اور سیٹھنے لگتی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ میں نے میخانے کا رخ اس واسطے کیا تاکہ اپنے وجود کو آزادی کی فضا میں نشو و نما کا موقع دوں۔ اس نے میخانے کو آزادی کی کھلی ہوا کے لیے بطور علامت استعمال کیا ہے :

خشک شد بخ طرب راہِ خرابات کجاست

تا در آن آب و ہوا نشو و نما یکنیم

حافظ نے ایک جگہ کہا ہے کہ میرے کفن میں شراب سے بھرا ہوا پیالہ رکھ دینا تاکہ حشر کے روز ہنگامہ رستا غیر کے باعث دلوں پر جو خوف و ہشت طاری ہوگی، اسے دور کرنے کو اس سے مدد ملے :

پیالہ بر کفنم بند تا سحر گم حشر

بھی ز دل بہر ہول روز رستا خیز

اس شعر کے مضمون سے ناراض ہو کر اقبال نے اپنی تنقید میں جو اصرار

خودی کے پہلے اڈیشن میں شائع ہوئی تھی، کہا :

رہن ساقی فرقت پر ہمیز او

می علاج ہول رستا خیز او

ظاہر ہے کہ حافظ کی مراد اس سے شراب شیراز نہیں تھی بلکہ وہ عشق کی سرستی اور سرشاری کے سہارے قیامت کے ہنگامے کا مقابلہ کرنا چاہتا تھا۔ یہ تو اقبال نے خود تسلیم کیا ہے کہ شراب سے حافظ کی مراد بیخودی اور مدہوشی کی کیفیت ہے۔ درحقیقت خود اقبال نے حافظ کے تتبع میں بادہ و ساغر کی علامتیں استعمال کیں اور ان سے اپنے حسبِ منشا مقصدیت کی تائید میں مطالب پیش کیے۔ اصل بات یہ ہے کہ حافظ اور اقبال دونوں حقیقت و معرفت کی شراب کے رسیا تھے، حافظ اپنے باطنی تجربے کی بنا پر اور اقبال اپنی اخلاقی اور اجتماعی مقصدیت کے لحاظ سے۔ دونوں حالتوں کا نتیجہ سرشاری اور بیخودی ہے جو دونوں میں مشترک ہے۔

حافظ نے ایک جگہ کہا ہے کہ قیامت کے ہنگامے میں جب کوئی کسی کا پُرساں حال نہ ہوگا، میں پیرمناں کا منت پذیر ہوں گا جس کی ذات کے سوا اس وقت مجھے اور کوئی سہارا دینے والا نہ ہوگا۔ یہاں اس کی مراد رسول اکرم کے سوا اور کوئی نہیں ہو سکتا۔ ساقی کوثر ہی اس وقت حاجت مندوں کی حاجت روائی فرمائیں گے۔ حافظ کے مطالب کا تعین کرتے وقت سیاقِ کلام اور اس کی پُر اسرار روحانیت کو کبھی فراموش نہ کرنا چاہیے :

در پی غوغا کہ کس کس را نپرسد

من از پیرمناں منت پذیرم

حافظ کے کلام کا مجموعی طور پر جائزہ لیا جائے تو اس کی شراب، شرابِ شوق و معرفت ہی ٹھہرے گی جس سے مست و بیخود ہو کر وہ راہِ طلب میں آگے بڑھا اور اسے اپنی روحانی زندگی کا سہارا بنایا۔ اس بیخودی کے کیف میں وہ راہِ عشق کی ساری دشواریوں سے بے پردا ہے جو سالک کے لیے سنگِ راہ ہوتی ہیں۔ اس بیخودی کے عالم میں وہ ساقی سے طلبِ رہے کرتا ہے۔ اسی کی بدولت اسے اقصیٰ ہے کہ ہنگامہٴ رستخیز میں وہ سلامتی کی منزل تک پہنچ جائے گا۔

اس کے یہاں شرابِ اعلیٰ متعارف ہے جسے وہ طرح طرح سے برتا ہے۔ اس کا عقیدہ ہے کہ اس کے بغیر عرفانِ ذات ممکن ہے اور نہ معرفتِ حق :

شمر حافظ ہمہ بیت الغزل معرفتست
آفریں بر نفس دلکش و لطف سفنشت

اب ہم دونوں اُستادوں کے کلام سے میخواری کی اصطلاحوں اور علامت کی مثالیں پیش کرتے ہیں :

حافظ :

کردہ ام تو بہ بدست صنم بادہ فروش	کہ دگر می نخورم بی رخ بزم آرای
بھی پرستی ازاں نقش خود ز دم بر آب	کتنا خراب کنم نقش خود پرستیدن
مادر پیالہ عکس رخ یار دیدہ ایم	ای بیخبر ز لذت شرب مدام ما
دریں خار کسم جرعه نمی بخشد	بہیں کہ اہل دلی درمیاں نمی بینم
بریں شکرانہ می بوسم لب جام	کہ کرد آگہ ز راز روزگارم
در مذہب ما بادہ حلاست و لیکن	بی روی تو ای سرو گل اندام حرامست
تا گنج غمت در دل ویرانہ مقیمست	ہموارہ مرا کوئی خرابات مقامست
میخوارہ و سرگشتہ ورنیم و نظر باز	و انکس کہ چو مانیت دریں شہر کدامت
حافظ منشیں بی می و معشوق زمانی	کا یام گل و یاسمن و عہد صیامت

میگساری کے ذکر کے ساتھ حافظ اپنے ہم مشربوں کو متنبہ کرتا ہے کہ صبح کی مینوشی اور میٹھی نیند چھوڑ دو۔ آدھی رات کو اُٹھ کر توبہ استغفار کرو اور گریہ سحری سے اپنے گناہوں کے دھبوں کو دھو ڈالو۔ اگر یہ کرو گے تو روح کا صبح توازن حاصل ہوگا جو بڑی نعمت ہے :

می صبح و شکر خواب مہمدم تا چند

بعد ز نیم شبی کوش و گریہ سحری

ایک جگہ کہا ہے کہ شرب مجھے محبوب ضرور ہے لیکن میں اس کا غلام

نہیں ہوں۔ میں نے ہمیشہ اپنی آزادی برقرار رکھی۔ دخترِ رز حسین دہن سہی لیکن
کبھی کبھی اسے طلاق دے دینا چاہیے۔ یہاں اس کا اشارہ صاف طور پر شراب
انگوری کی طرف ہے :

عروسی بس خوشی امی دخترِ رز
دلی گم گم سناوار طلاق

اب اقبال کے یہاں میگساری کے استعارے اور علامت ملاحظہ ہوں۔

اقبال :

پیا لے گیر کہ می را حرام میگویند	مدیث اگر چه غریبست راویاں ثقہ اند
بیا کہ در رگ تاک تو خون تازه دوید	دگر گوی کہ آں بادۂ مغانہ کجا بست
بر دل بیتاب من ساقی می نابی زند	کیمیا ساز است و اکسیری بی بیانی زند
بادۂ رازم و ہمیانہ گساری جویم	در خوابات مغان گم دش جامی دارم
ایں شیشہ گردوں را از بادہ تہی کردم	کم کاسہ مشوساقی ! مینائی دگر مارا
ساقی بیار بادہ و بزم شہانہ ساز	مارا خواب یک نگہ عمرمانہ ساز
مستی ز بادہ میرسد و اندایان نیست	ہر چند بادہ را نتوان خورد بی ایان
ایں نکتہ را شناسد آن دل کہ درد مندست	من گرچہ تو بہ گفتم نشکستہ ام سبو را
تو اگر کرم غائی بہ معاشران بہ بخشم	دوسہ جامی دلفروزی زمی شہانہ دارم
وہی دیرینہ بیماری، وہی ناخکمی دل کی	علاج اس کا وہی آبِ نشاط انگیز ہے ساقی
میری مینائے غزل میں تھی ذرا سی باقی	شیخ کہتا ہے کہ یہ بھی ہے حمام لے ساقی
گدائے میکہ کی شان بے نیازی دیکھ	بہنچ کے چشہ حیوان پہ توڑتا ہے سبو
رگ تاک منتظر ہے تری بارش کرم کی	کبچم کے میکہ وں میں نہ رہی بے مغانہ

مری نولنے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ

کہ میں ہوں محرم راز درونِ میخانہ

حافظ کی بعض تراکیب اور بندشیں

حافظ اور اقبال کے کلام میں بعض معنی خیز تراکیب اور الفاظ مشترک ہیں۔ اس کا قوی امکان ہے کہ اقبال نے یہ حافظ سے مستعار لیے ہوں۔ یہ کوئی عیب کی بات نہیں۔ خود حافظ کے یہاں سعدی، خواجہ کرمانی اور سلمان ساوجی سے استفادے کی مثالیں ملتی ہیں۔ علم و فن میں اسی طرح چراغ سے چراغ جلتا اور گرد و پیش کو منور کرتا ہے۔ اب ہم ذیل میں حافظ اور اقبال کی بعض مشترک تراکیب اور بندشوں کی نشان دہی کرتے ہیں۔

می باقی : حافظ کی می باقی کا نقشہ کبھی نہیں اترتا۔ اس کی بخودی اور سرشاری دائمی ہے۔ اقبال نے اپنی غزلوں میں باوجود تعلقی اندازِ نظر کے اس باب میں حافظ کا متبع کیا اور اس کا پیرایہ بیان اختیار کیا۔ اس نے 'پیام مشرق' کی غزلوں کے حصے کو 'می باقی' کا عنوان دیا اور اپنی ایک غزل میں بھی حافظ کی اس ترکیب کو استعمال کیا ہے۔

حافظ :

می باقی بدہ تاملت و خوش دل بسیارں بر نشانم عسر باقی
اقبال :

دیر غفل کہ را دگذشت از بادہ و ساقی ندیمی کو کہ در جامش فروری دم می باقی
خونیں گھن : علامہ شبلی نے 'شعر العجم' میں حافظ کو خوش باشی اور لذت

پسندی کا جو یا اور اپیکوری بتلایا ہے۔ یہ نقطہ 'تفریک طرفہ' ہے۔ مجموعی طور پر دیکھا جائے تو ماننا پڑے گا کہ اس کے لاشعور کی تہ میں غم کی پرچائیاں موجود ہیں۔

سعدی کے مقابلے میں اس کے یہاں غم اور ملال زیادہ نمایاں ہے۔ یہ ضرور ہے کہ وہ چاہتا تھا کہ انسان کو اپنی زندگی میں جو تھوڑی سی فرصت نصیب ہے، اسے

روتے جھینکتے نہیں بلکہ ہنسی خوشی گزار دے۔ ایک غلیم فن کار کی حیثیت سے وہ غم کی تخلیقی خاصیت سے اچھی طرح واقف تھا۔ اگر وہ کسی خیال کو نمایاں کرنا چاہتا ہے تو اسے مکالمے کی شکل میں پیش کرتا ہے۔ چنانچہ ایک جگہ باد صبا سے پوچھتا ہے کہ لالہ کس کے غم میں خونیں کفن میں ملبوس ہے۔ باد صبا نے جواب دیا کہ میں اور تم اس راز سے ناواقف ہیں۔ بہتر ہوگا اگر ہم اپنا وقت ان باتوں کی ادھیڑ میں ضائع کرنے کے بجائے سُرخی رنگ کی شراب اور شیریں دہن معشوقوں کے ذکر میں صرف کریں :
 باد صبا در پمن لالہ سحر میگویم کہ شہیدان کہ اندایں ہمہ خونیں کفناں
 گفت ماقظ من و تو خرم ایں راز نہ ایم از لعل حکایت کن د شیریں دہناں
 اقبال نے اپنے 'سافنی نامہ' میں خونیں کفن کی ترکیب استعمال کی ہے۔ اس کا ماقظہ حاقظ کا مندرجہ بالا شعر معلوم ہوتا ہے :

گل و زنگ و سوسن و سترن شہید ازل لالہ خونیں کفن
 میرا خیال ہے کہ غالب کے 'خونچکاں کفن' کا ماقظہ بھی حاقظ کا 'خونیں کفن' ہے :
 اک خونچکاں کفن میں کروڑوں بناؤ ہیں پرستی ہے آنکھ تیرے شہیدوں پہ خود کی
 ترکی و تازی : حاقظ کا خیال ہے کہ حدیث عشق چاہے ترکی زبان میں بیان کی جائے یا عربی میں، بات ایک ہی ہے۔ اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ تم کس زبان میں اپنے شوق اور آرزو مندی کا اظہار کرتے ہو۔ اگر تمہاری محبت میں افلاک ہے تو اس کا بیان کسی زبان میں ہو، محبوب اسے سمجھ لے گا۔ اقبال نے اپنے شعر میں نہ صرف حاقظ کا یہ مضمون بلکہ اس کے الفاظ بھی ہوبہو مستعار لیے ہیں۔
 یکبست ترکی و تازی دریں معاملہ حاقظ حدیث عشق بیان کن بہر زبان کہ تو دانی
 اقبال :

ترکی بھی شیریں، تازی بھی شیریں صرف محبت ترکی نہ تازی
 شعبہ ہ باز : حاقظ نے معشوق کے لیے شعبہ ہ باز کی ترکیب برتی اور اقبال نے اس کا نتیجہ کیا۔

حافظ :

آب و آتش بہم آمیختہ از لب لعل چشم بد دور کہ بس شعبدہ باز ۲ مدہ

اقبال :

کشید نقش جہانی سپردہ چشمم زدست شعبدہ بازی اسیر جادویم
راہ نشیں : دونوں استادوں نے اس ترکیب کو اپنے اپنے رنگ
میں بڑا ہے۔ اقبال کے یہاں مقصدیت نمایاں ہے۔ لیکن اقبال کا ماخذ حافظ
ہی معلوم ہوتا ہے۔

حافظ :

ساکنان حرم سرو عفاف ملکوت بامن راہ نشیں بادۂ مستانہ زند

اقبال :

فقر را نیز جہان بان و جہانگیر کنند کہ بایں راہ نشیں تیغ نگاہی بخشند
محمود و ایاز : حافظ کے یہاں محمود و ایاز کا ذکر حسن و عشق کی کرشمہ
سازیوں کے ضمن میں آیا ہے۔ اس کے برعکس اقبال کے فارسی اور اردو کلام
میں یہ تلمیح مقصدیت کے لیے برتی گئی ہے۔ اس سے قبل میرے خیال میں کسی
دوسرے شاعر نے اسے اس انداز میں نہیں بڑا۔

حافظ :

بار دل مجنوں و خم طرہ لیلی رخسارۂ محمود و کف پای ایاز است
غرض کرشمہ حسنیت ورنہ حاجت نیست جمال دولت محمود را بزلف ایاز
محمود بود عاقبت کار دریں راہ گسر بر بود در سر سودای ایازم

اقبال :

برہمنی بغرنوی گفت کرامتم دگر تو کہ صنم شکستہ بندہ شدی ایاز را
بمتاع خود چہ نازی کہ بشہر دم مندداں دل غرنوی نیرزد بہ تبسم ایازی
من بیای غلاماں فرسلاں دیدہ ام شعلہ محمود از خاک ایاز آید بردوں

کسی این معنی نازک نہاند جز ایاز اینجا کہ ہر غزنوی افزوں کند درد ایازی را
 نہ وہ عشق میں رہیں گرمیاں نہ وہ حس میں رہیں شوخیاں
 نہ وہ غزنوی میں تڑپ رہی نہ وہ خم ہے زلف ایاز میں

قطرۂ محال اندیش : یہ ترکیب حافظ نے ہمہ اوستی تصوف کی تردید
 میں استعمال کی ہے، اقبال نے اسے اپنی مقصدیت کے لیے بڑا۔ اس کا کہنا ہے
 کہ قطرہ اپنی تقدیر کی تکمیل اس وقت کرتا ہے جب کہ وہ سمندر کی تہ میں پہنچ
 کر موتی کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ موتی بن جانے کے بعد اس کا وجود ایسا
 مضبوط اور مستحکم ہو جاتا ہے کہ سمندر کی موجوں کے چاہے کتنے تھیرے اس
 پر پڑیں، وہ نہ صرف اپنے آپ کو قائم و برقرار رکھتا ہے بلکہ اس کی آب و تاب
 میں اضافہ ہوتا ہے۔ حافظ اسے قطرے کی خام خیالی سمجھتا ہے اگر وہ سمندر
 ہونے کا دعو کرے۔ قطرۂ محال اندیش کی دلفریب ترکیب حافظ ہی کی دین
 ہے جسے اقبال نے اپنے مخصوص رنگ میں بڑا ہے۔

حافظ :

خیال حوصلہ بھری پزد ہیہات چہاست در سرائیں قطرۂ محال اندیش
 اقبال :

ز خود گذشتہ اسی قطرۂ محال اندیش شدن بہ بحر و گہر بر خاکستن ننگ است
 گردش پر کار : یہ ترکیب بھی دونوں استادوں میں مشترک ہے۔
 حافظ :

آہم بر نقش زد این دایرہ مینائی کس نہ است کہ در گردش پر کار چہ کرد
 اقبال :

ہمہ آفاق کہ گیرم بہ نگاہی او را طلقہ ہست کہ از گردش پر کار منست
 کار فرو بستہ : یہ ترکیب بھی دونوں استادوں نے

استعمال کی ہے۔

حافظ :

غنہ گو سنگدل از کار فرو بستہ مباش کز دم صبح مدد یابی و انفاس نسیم
اقبال :

آنچه از کار فرو بستہ گرہ بکشاید بہت و در حوصلہ زمرزمرہ پروازی بہت
شاید ہر جائی : حق تعالیٰ کے لیے عاقبت نے ہر جائی کی صفت استعمال کی
کیوں کہ وہ ہر جگہ موجود ہے اور ہر ایک اس سے اور وہ ہر ایک سے اپنا
معاملہ رکھتا ہے۔ لیکن اس لفظ میں ذم کا پہلو بھی نکلتا ہے۔ ہر جائی اس
معشوقہ کو بھی کہتے ہیں جو اپنے مختلف عاشقوں کے ساتھ بے تکلفی اور غلامانہ
رکھتی ہو۔ اقبال نے 'شکوہ' میں اسی معنی میں یہ لفظ استعمال کیا ہے۔
حافظ :

یار بکہ شاید گفت ایں نکتہ کہ در عالم رخسارہ بکس نمود آں شاہد ہر جائی
اقبال :

کبھی ہم سے کبھی غیروں سے شناسائی ہو بات کہنے کی نہیں تو بھی تو ہر جائی ہے
خانہ خدا : حج کی اہمیت اور معنویت کے متعلق دونوں عارفوں میں اتفاق
ہے۔ اس باب میں دونوں کا وہی مسلک ہے جو مولانا رام کا ہے جس کی نسبت
ادھر ذکر آچکا ہے۔ ان کے نزدیک حج اس واسطے نہیں کہ کہے کے درد دلوار کی
پرستش کی جائے بلکہ اس کا مقصد تزکیہ نفس کے ساتھ حق تعالیٰ کا تقرب حاصل
کرنا ہے۔ شریعت کے اس فریضے سے فرد اپنے روحانی تجربے کو اجتماعی تاریخ
میں سمودیتا اور اس طرح اپنے عمل کو یا مسمیٰ بناتا ہے۔
حافظ :

جلوہ بمن مقروض ای ملک الخلیع کہ تو خانہ ی بینی و من خانہ خدا می بینم
اقبال :

تو بایں گمان کہ شاید سر آستانہ دارم بطواف خانہ کاری بخدا ی خانہ دارم

حافظ نے 'خانہ خدا' کی ترکیب مقلوب استعمال کی۔ اسی کو اقبال نے سیدھی طرح برتا ہے۔ لیکن اقبال کا مافذ حافظ ہی ہے۔ میرا خیال ہے خواجہ میر درد کے اس شعر کا مافذ بھی حافظ ہے :

مدرسہ یا دیر تھا یا کعبہ یا بیت خانہ تھا

ہم سبھی یہاں تھے واں اک تھے ہی صاحب خانہ تھا

'صاحب خانہ' 'خانہ خدا' کا ترجمہ ہے۔ میں سمجھتا ہوں حق تعالیٰ کے لیے اردو میں سب سے پہلے 'صاحب خانہ' کی ترکیب خواجہ میر درد نے استعمال کی اور یہ حافظ کی دین ہے۔

عروسِ غنچہ : اقبال نے 'عروسِ غنچہ' کی ترکیب میں تصرف کر کے 'عروسِ لالہ' کر دیا۔

حافظ :

عروسِ غنچہ رسید از حرم بطالعِ سعد بعینہ دل و دیں میرد بوجہ حسن
اقبال :

منا زخون دل نو بہار می بندد

عروسِ لالہ چہ اندازہ تشنہ رنگ است

میرے خیال میں 'عروسِ غنچہ' میں تخیلی استعارے کی جو خوبی اور بلاغت ہے وہ 'عروسِ لالہ' میں نہیں۔ حافظ نے غنچے کی دو شیرازی اور بہن کھلا ہونے کی مناسبت سے اسے عروس کہا۔ لالہ سے مراد گل لالہ ہے نہ لالے کی کٹی۔ گل لالہ جب کھل گیا تو اس میں غنچے کی سی دو شیرازی، بستگی اور تازگی باقی نہیں رہتی۔ حافظ کے شعر میں مستعار منہ اور مستعار لہ میں مکمل توافق اور مناسبت ہے جو اقبال کے یہاں نہیں۔ اس لیے اقبال کا شعر حافظ کے شعر کے مقابلے میں بلاغت کے لحاظ سے کمتر ہے۔ لیکن اس کا مافذ حافظ ہی کا شعر ہے۔

لوحِ سادہ اور ورقِ سادہ : انسانی فطرت صالح ہے۔ تمدنی زندگی اس

میں متور پیدا کرتی ہے۔ حلقہ نے انسانی خلوت کے لیے 'لوح سادہ' اور 'ورق سادہ' کی دلفریب ترکیبیں استعمال کی ہیں۔ ان میں تجل کے لیے معنی آفرینی کے بے شمار پہلو پوشیدہ ہیں۔

حلقہ :

گفتی کہ حلقہ میں ہر رنگے خیال چمکتا نقش غلط نہیں کہ یہاں لوح سادہ ایم خاطر کی رقم فیض پذیر دیہات مگر از نقش پائندہ ورق سادہ کئی اقبال نے 'لوح سادہ' کی ترکیب حلقہ سے مستعار لی ہے۔

اقبال :

تو بلوح سادہ من ہم مدعا نوشتی دگر آہنناں ادب کن کہ غلط خواہم اورا دوسری جگہ حلقہ کی 'ورق سادہ' کی ترکیب سے ملتی جلتی ترکیب 'برگ سادہ' استعمال کی ہے۔ یہاں بھی حلقہ کا اثر کام کر رہا ہے :

یا در بیاض امکاں یک برگ سادہ نیست

یا خامہ قصارا کتاب رقم نمائندہ

غالب نے حلقہ سے اشارہ پا کر 'ورق سادہ' کے بجائے 'ورق ناخواندہ' کی ترکیب استعمال کی۔ اس کا نام بھی حلقہ کا مندرجہ بالا شعر معلوم ہوتا ہے :

غالب : کوئی آگاہ نہیں باطن ہمدگر سے

ہے ہر اک فرد جہاں میں ورق ناخواندہ

حق صحبت : غالب کے یہاں حق صحبت کی ترکیب بھی حلقہ سے ماخوذ

معلوم ہوتی ہے۔ یہ بڑا معنی خیز ترکیب ہے جسے حلقہ نے چند جگہ استعمال کیا ہے۔

یہ اجتماعی زندگی کے سارے احوال بے محیط ہے، چاہے وہ معاشرتی زندگی سے تعلق

رکھتے ہوں یا سیاست و معیشت سے۔ دواصل انسانی حقوق و قرائع ہی سے

مذہب کا قیام لگتا ہے۔ حلقہ کے 'حق صحبت' کے تصور میں حقوق و فرائض دونوں

شامل ہیں۔ اس ترکیب کی پرستش اور تائید سے اس کی بلند مقامی اور انسانی

زندگی کے متعلق اس کی گہری فکر کا پتا چلتا ہے۔
حافظ :

بیا بیا امور ز ایں کیمنہ داری کہ حق صحبت دیرینہ داری
بجان پیر خرابات و حق صحبت او کہ نیت در سر من جز ہوا ی خدمت او
یار اگر رفت و حق صحبت دیرینہ فضاخت عاشق مذ کہ دم من ز پی یار دگر
حقوق صحبت مارا بباد داد و برفت وفا ی صحبت یاراں و ہم نشیناں میں
غائب نے اس ترکیب کو اپنے انداز میں پیش کیا ہے۔ ہندوستان
کے معاشرتی حالات کے مد نظر اس انداز بیان میں بڑی بلاغت ہے۔
غالب :

کہے میں جارم تو نہ دو طعنہ کیا کہیں بھولا ہوں حق صحبت اہل کشت کو
خاطر امیدوار : حافظ نے اپنے ایک شعر میں 'خاطر امیدوار' کی ترکیب
استعمال کی اور اس میں ایک وسیع خیال ادا کیا۔ عرقی نے بھی اسے برتا ہے
لیکن مضمون بدل کر۔ عرقی کے شعر میں 'بنیادی خیال' وہی ہے جو حافظ کا ہے۔
دونوں کا کلیدی خیال یہ ہے کہ انسان کو چاہیے کتنی مایوسیوں کا سامنا کرنا
پرے، اسے اپنی ہمت اور امید قائم رکھنی چاہیے۔ عرقی نے حافظ کے اس
خیال کو لے کر اپنے انداز بیان سے مضمون کو سجایا۔ حافظ کہتا ہے کہ حاسدوں
سے رنجیدہ نہ ہو، کیا معلوم یہی لوگ کل دوست ہو جائیں گی کہ انسان کی
فطرت کے امکانات لامحدود ہیں۔ اس سے کبھی مایوس نہیں ہونا چاہیے۔ غلطی
اعتبار سے نہایت بلند شعر ہے۔ عرقی اسی خیال کو عاشقانہ رنگ دے کر کہتا ہے
کہ محبوب کے کوچے میں لاکھوں مایوسیوں سے دو چار ہونے کے باوجود میں
خوش ہوں اور امید کا دامن اپنے ہاتھ سے کبھی نہیں چھوڑتا۔ حافظ نے لفظ
'خاطر' اور عرقی نے 'دل' استعمال کیا۔ بات ایک ہی ہے۔ دونوں کے اشعار
میں لفظ 'امیدوار' کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ اس کا قوی امکان ہے کہ عرقی

نے اس شعر میں حافظ سے استفادہ کیا ہو۔ البتہ اس نے حافظ کے بنیادی خیال سے نیا مضمون پیدا کیا ہے۔

حافظ :

دلا زرخِ مسوداں مرغِ وواثق باش کہ بدبختِ امیدوار مانوس
عراقی :

دلِ بکوی تو با صد ہزار نومیدی بایں خوشست کہ امیدوار میگردد
اردو کے شاعر حافظ فضلوممتاز دہلوی نے حافظ کی ترکیب 'خاطر امیدوار' کو ہوہو لے کر مضمونِ آفرینی کا حق ادا کیا۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ ایک ہی بنیادی خیال یا کلیدی لفظ سے کیسے کیسے نادر مضمون پیدا ہو سکتے ہیں۔ اس کا شعر ہے :

جھٹلے یار نے کس طرح کر دیا مایوس

اور اپنی خاطرِ امیدوار میں کیا تھا

خوب و خوبرو : زندگی کے حکی تصور کے ساتھ خوب سے خوبرو کی تلاش وابستہ ہے۔ چونکہ انسان کا مرحلہ شوق کبھی طے نہیں ہوتا اس لیے ہر منزل پر پہنچنے کے بعد اسے راستے کی ظلمت دور کرنے کو نئے چراغ کی ضرورت پڑتی ہے۔ خوب سے خوبرو کی تلاش صرف عالمِ جمالیات ہی میں نہیں بلکہ اخلاقی اور اجتماعی زندگی میں بھی اس کے بغیر حرکت اور ترقی ممکن نہیں۔ اس میں انسان کی دائمی آرزو مندی پوشیدہ ہے۔

حافظ :

جہالتِ آفتاب ہر نظر باد ز خوبی رویِ خوبتِ خوبرو باد

اقبال نے حافظ کے اس معنائی اور روحانی احساس سے فیض اٹھا کر اس پر اپنا رنگ چڑھا دیا۔

اقبال :

چو نظر قرار گیرد بہ نگارِ خوبروئی تپد آں زماں دلِ من پیِ خوبروئی

ہر نگاری کہ مرا پیش نظر آید خوش نگاریت ولی خوشتر از ان می بایست
اقبال کی طرح مائی نے بھی حافظ کے مضمون کو اپنے انداز میں پیش کیا۔ مائی
نے حافظ کے الفاظ ہو بہو اپنے شعر میں لے لیے ہیں :

ہے مستجو کہ خوب سے ہے خوشتر کہاں

اب دیکھیے ٹھہرتی ہے جا کر نظر کہاں

غبارِ خاطر : مولانا ابوالکلام آزاد نے حافظ کی یہ ترکیب نادانستہ طور
پر استعمال کی ہے۔ انھوں نے اپنے خطوط کے مجموعے کا نام 'غبارِ خاطر' رکھا۔
دیباچہ میں لکھتے ہیں :

"میر عظیمت اللہ، تیغبر بلگرامی، مولوی غلام علی آزاد بلگرامی کے معاصر

اور ہموطن تھے اور جدی رشتہ سے قرابت بھی رکھتے تھے۔ آزاد

بلگرامی نے اپنے تذکرہ میں جا بجا ان کا ترجمہ لکھا ہے اور سراج الدین

علی خاں آرزو اور آئندہ رام غفص کی تحریرات میں بھی ان کا ذکر

ملا ہے۔ انھوں نے ایک مختصر سا رسالہ 'غبارِ خاطر' کے نام سے لکھا

تھا۔ میں یہ نام ان سے مستعار لیتا ہوں :

میر سے تاچہ نوشت ست کلک قاصر ما

خط غبار من ست ایں غبارِ خاطر ما

مولانا ابوالکلام آزاد نے اپنی دانست میں 'غبارِ خاطر' کی ترکیب

میر عظیمت اللہ، تیغبر بلگرامی سے مستعار لی۔ حالانکہ اصل میں یہ حافظ کی ترکیب

ہے۔ خود تیغبر نے حافظ سے لی تھی۔ اس سے یہ معلوم ہوتا ہے کہ حافظ کا اثر کہاں

کہاں اور کس کس طرح اپنا کام کرتا رہا ہے، کہیں دانستہ اور کہیں نادانستہ طور پر۔

حافظ کا اخلاقی اعتبار سے نہایت بلند پایہ شعر ہے :

چناں بزی کہ اگر خاک رہ خوی کس را

غبارِ خاطر ای از رگزار ما نرسد

کارگاہ خیال : حافظ کی اس ترکیب کو فانی بدایونی نے تصرف کر کے برتا ہے۔ کلیدی لفظ 'کارگاہ' ہے جو فانی کے یہاں موجود ہے۔ اس کا قوی امکان ہے کہ اس نے یہ لفظ حافظ سے لے کر اس کو اپنی ترکیب میں ڈھال لیا اور بجائے 'خیال' کے 'حسرت' کر دیا۔

حافظ :

بیا کہ پردہ گلرین ہفت خانہ چشم کشیدہ ایم بہ تحریر کارگاہ خیال فانی :

کارگاہ حسرت کا حشر کیا ہوا یارب داغ دل پہ کیا گزری نقش مدعا ہو کر گیسوئے اردو : اقبال نے اپنی نظم 'مرزا غالب' میں لکھا ہے کہ 'گیسوئے اردو ابھی منت پذیر شانہ ہے'۔ بلاشبہ خود اس نے اپنی شاعری کے ذریعے اس خدمت کو بڑی خوبی سے انجام دیا اور غالب نے اردو زبان کو جہاں چھوڑا تھا اس سے بہت آگے اسے پہنچا دیا۔ غالب کو اپنے بیان کی وسعت کی جو تلاش تھی، وہ ہمیں اقبال کے یہاں ملتی ہے۔ اردو زبان کی تاریخ میں اقبال کا یہ کارنامہ ہمیشہ یادگار رہے گا۔ اس نے اپنی نظم 'مرزا غالب' میں لکھا ہے :

گیسوئے اردو ابھی منت پذیر شانہ ہے

شمع یہ سودائی دلسوزی پروانہ ہے

اس کا قوی امکان ہے کہ اقبال نے اپنا مشرکہ بالا شعر کہتے وقت حافظ کے اس شعر کو اپنے پیش نظر رکھا ہو۔ حافظ کا بنیادی خیال زلف سخن کو شانہ کرنا ہے جو اقبال کے شعر میں ہو بہو موجود ہے :

کس چو حافظ نکشاد از رخ اندیشہ نقاب

تا سر زلف و سان سخن مشاند ز دہ

ہم نے اس باب میں حافظہ اور اقبال کے کلام کی مماثلتوں کا ذکر کیا ہے۔ ان سے دونوں عارفوں کے فکر و احساس کی یکسانیت ظاہر ہوتی ہے۔ لیکن بعض امور میں ان دونوں کے خیالات میں اختلاف بھی ہے جسے واضح کیا گیا ہے۔ مضامین اور ترکیب کی مماثلت کے ضمن میں یہ یاد رکھنا ضروری ہے کہ چونکہ حافظہ، اقبال کے مطالعے میں اکثر رہتا تھا اس لیے بعض مضمون لڑ گئے ہیں۔ یہ بات بالکل قدرتی ہے۔ خود حافظہ کے یہاں اس کے پیشروؤں کا اثر موجود ہے۔ اصل بات یہ دیکھنا ہے کہ اگر کسی شاعر نے دوسرے سے استفادہ کیا تو کس حد تک مستعار لیے ہوئے مضمون پر اپنے اسلوب کی چھاپ لگا دی۔ اگر وہ اس میں کامیاب ہے اور اس نے اپنے انداز بیان سے مضمون میں جدت اور دلآویزی پیدا کر دی تو گویا وہ اسی کا ہو گیا۔ فنی لحاظ سے حافظہ اور اقبال ایک دوسرے سے دور ہونے کے باوجود بہت قریب ہیں۔ دونوں کے یہاں جذبے اور تخیل کی کمیاء گری سے حسن بیان کے جوہر کو نکھارا گیا ہے۔ دونوں کا کلام پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ جو پردہ فطرت اور ہمارے وجود کے درمیان پڑا ہوا تھا وہ اچانک ہٹ گیا اور ہماری داخلی اور خارجی زندگی ایک دوسرے سے قریب آ گئی۔

(بقیہ ماحشیہ ملاحظہ ہو)

’تاسر زلف سخن را بقلم شانہ زدند‘۔ نذیر احمد نے نوٹ میں لکھا ہے کہ فرہاد، فرود، نیشعل میوزیم، دہلا اور افشار کے قدیم نسخوں میں ’تاسر زلف عروساں سخن شانہ زدند‘ ہے۔ دیوان غواجہ شمس الدین محمد حافظ شیرازی، ص ۱۳۶۔ دیوان حافظ شیرازی، چاپ قدسی، میں ’عروساں سخن‘ ہے۔ ص ۱۵۱۔ مسعود فرزاد اور ہندو کے متبادل نسخوں میں بھی ’تاسر زلف عروساں سخن شانہ زدند‘ ہے۔ میں نے اسے مرتق خیال کیا ہے۔ جامع نسخ حافظہ، کتاب اول، ص ۲۰۷، رحمت اللہ رحمہ، دیوان حافظ شیراز، ص ۱۴۷۔

دونوں نے ایسی بنیادی صداقتوں کی نشاندہی کی ہے جو ہمیشہ معنی خیز رہیں گی۔
 دونوں کی شاعری ان کے روحانی تجربوں کی داستان ہے۔ دونوں نے انسانی
 تہذیب کی روح کی اپنے اپنے انداز میں ترجمانی کی اور روحانیت اور مادیت کے
 فرق و امتیاز کو رفع کر دیا۔ یہی عالم گیر صداقت ان کا پیغام ہے۔ حلقہ کے
 حقیقت و مجاز اور اقبال کی مقصدیت کی تہ میں دونوں عارفوں کے سلسلے زندگی
 کی بھرپور اور مکمل تعبیر و توجیہ تھی جسے انھوں نے آب و رنگِ شاعری میں
 سمو کر پیش کیا۔

پانچواں باب

محاسن کلام

ماقظ اور اقبال دونوں فارسی زبان کے بلند پایہ شاعر ہیں۔ ماقظ کا تو کہنا ہی کیا اس کا نام دنیا کے گنے گنے عظیم شاعروں کی فہرست میں شامل ہے۔ وہ فارسی زبان کا بلاشبہ سب سے بڑا شاعر ہے۔ اس کا پیرایہ بیان بے مثل ہے۔ خود ایران میں اس کے بعد آنے والے شاعروں نے اس کے طرز و اسلوب کی تقلید اپنے لیے ناممکن خیال کی۔ یہی وجہ تھی کہ بابا غفانی نے طرز ماقظ سے ہٹ کر نئے اسلوب کی بنا ڈالی جس کی خصوصیت تفکر و تحمل اور زور بیان ہے۔ مضمون آفرینی بھی اس میں شامل کر لیں تو اس اسلوب کی ایک نمایاں صورت ہمارے سامنے آ جاتی ہے۔ ایران میں معشتم کاغی، وحشی یزدی اور فیرقی نے اسی طرز نگارش کو اپنایا۔ ہندوستان میں اکبری عہد میں ظہوری، نظیری، عرفی اور فیضی نے اس اسلوب کے سارے ممکنات کو اپنی بریل گوئی سے فروغ دیا۔ اہل ایران اسی کو 'سبک ہندی' کہتے ہیں۔ اس کی ایک خصوصیت بلند آہنگی ہے جو اکبری عہد کے سب شاعروں میں پائی جاتی ہے۔ عرفی اور فیضی نے اپنی مضمون آفرینی میں حکیمانہ خیالات کے وزن و وقار کی آمیزش کی۔ غرض کہ اس عہد کے شاعروں نے جو اسلوب اختیار کیا وہ بعد میں ہندوستان میں بہت مقبول ہوا۔ غالب آگلی، میرزا صاحب اور ابوطالب کلیم باوجود ایرانی نژاد ہونے کے اس اسلوب سے کسی نہ کسی حیثیت سے متاثر ہوئے۔ ان کے یہاں کہیں استعاروں اور تمثیلوں کی ثمرت ہے اور کہیں مضمون آفرینی اور خیال بندی

ہے۔ بیدل کی شاعری میں سبک ہندی، مجددی اور بھیل اور پیچیدہ ہو گیا۔ اس میں تخیل سے زیادہ قوتِ واہمہ (فنیسی) کی کارفرمائی نظر آتی ہے۔ غالب نے شروع میں اپنی اردو شاعری میں بیدل کی ڈولیدہ بیانی کی تقلید کی تھی لیکن پھر اس کے ذوقِ سلیم نے اسے اس راہ پر چلنے سے روک دیا۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی فارسی شاعری میں، ہمیں بیدلیت کا اثر نظر نہیں آتا۔ اس کے برعکس اس نے شعوری طور پر اکبری عہد کے اساتذہ کا متبع کیا۔ چنانچہ اس نے فارسی کلیات کے آخر میں اپنے کلام پر جو تقریب لکھی تھی اس میں صاف اشارہ کیا ہے کہ میں نے بیدل کے طرز کو چھوڑ کر، جس نے مجھے نئی گراہی میں مبتلا کر دیا تھا، ظہوری، نظیری اور عرقی کی رہبری میں سیدھا راستہ اختیار کر لیا ہے۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہو گا کہ غالب نے اس اسلوب نگارش کی تکمیل کی جس کی بنا اکبری عہد کے اساتذہ نے ڈالی تھی، نہ صرف تکمیل کی بلکہ اپنی علیماۃ شاعری سے اس کو انتہائی بلندی تک پہنچایا۔ مجھے مولانا حالی کی اس رائے سے پوری طرح اتفاق ہے کہ اگرچہ غالب نے اکبری عہد کے اساتذہ کا متبع کیا تھا لیکن فنی اعتبار سے اس کا مرتبہ عرقی، نظیری اور فیضی سے کسی طرح بھی کم نہیں۔

میں سمجھتا ہوں ہندوستان میں فارسی زبان میں شعر کہنے والوں میں اقبال کو اولیت حاصل ہے کہ اس نے سبک ہندی کی روش سے ہٹ کر حافظ کے سیرایہ بیان کو اپنانے کی کوشش کی۔ یہ صحیح ہے کہ اس نے حافظ کے بعض خیالات پر اپنے اصلاحی جوش کے تحت سخت تنقید کی تھی لیکن بعد میں یہ محسوس کیا کہ اس نے حافظ کے ساتھ زیادتی کی۔ چنانچہ 'اسرارِ خودی' کے دوسرے اڈے میں اسے تنقید کو خارج کر دیا۔ پھر جب وہ 'پیامِ مشرق' لکھ رہا تھا تو اس نے حافظ کے طرزِ ادا کی شعوری طور پر تقلید کی۔ اس نے ایک مرتبہ اپنے شاگرد اور دوست خلیفہ عبدالحکیم سے کہا تھا کہ "بعض اوقات مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ حافظ کی روح مجھ میں حلول کر گئی ہے۔" یہ ظاہر ہے کہ اپنی شاعری کے موضوعات کی حد تک

اقبال نے مولانا روم اور دوسرے مفکروں کی طرف رجوع کیا تھا لیکن اس نے اپنے خیالات کو حافظ کے پیرایہ بیان میں پیش کیا تاکہ وہ اپنے پیغام کی تاثیر میں اضافہ کر سکے۔ چنانچہ 'پیام مشرق' اور 'زبورِ عجم' میں صاف نظر آتا ہے کہ ان میں خیالات تو اس کے اپنے ہیں لیکن مقصدیت میں سستی اور لنگی حافظ کی دین ہے۔ فارسی اقبال کی مادری زبان نہ تھی، البتہ اس نے اپنی ذاتی ریاضت سے اس میں کمال پیدا کیا۔ اس نے اعتراف کیا ہے کہ میں فارسی زبان سے بیگانہ ہوں۔ مجھ سے خالص ایرانی لب و لہجہ کی توقع نہیں کرنی چاہیے۔ میرے اندازِ بیان کے بجائے یہ دیکھو کہ میں کہتا کیا ہوں! لیکن یہ بات اس نے خاکساری کے طور پر کہی ہے، بالکل اسی طرح جیسے اس نے کہا تھا کہ میں شعر سے بیگانہ ہوں :

نہ بینی خیر از ازاں مرد فرو دست کہ بر من تہمت شعر و سخن بست
نغمہ کہا و من کہا، ساز سخن بہانہ ایست سوی قطار میکشم، ناقہ، بی زمام را
میرا خیال ہے کہ ہندوستان کے کسی فارسی زبان کے شاعر کے یہاں حافظ کا رنگ و آہنگ اتنا نمایاں نہیں جتنا کہ اقبال کے کلام میں نظر آتا ہے۔ وہ پہلا ہندوستانی شاعر ہے جس نے سبکِ ہندی کے مروج اسلوب بیان کو چھوڑ کر حافظ شیرازی کی طرف رجوع کیا۔ حافظ کا رنگ اس پر اس قدر چھا گیا کہ نہ صرف اس کی فارسی غزلوں میں بلکہ نظموں تک میں اس کی نشاندہی کی جاسکتی ہے۔ یہ بات ہندوستان کے دوسرے اساتذہ فن میں سے کسی کے متعلق نہیں کہی جاسکتی۔ عرفی، نظیری اور غالب کا تفضیل اعلا درجے کا ہے لیکن ان کے یہاں حافظ کا کوئی اثر نہیں اور اگر ہے تو برائے نام۔ حافظ کی محروں اور ردیف و قافیہ میں انھوں نے بعض غزلیں لکھی ہیں لیکن ان میں پیرایہ بیان ان کا اپنا ہے۔ اقبال کے یہاں بھی متعدد غزلیں حافظ کی محروں اور ردیف و قافیہ میں موجود ہیں۔ ان کے طرزِ اسلوب میں حافظ کا اثر نظر آتا ہے، گو کہ مطالب و دونوں استادوں کے اپنے ہیں۔ انھیں بڑھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ اقبال نے شعوری طور پر حافظ کا لب و لہجہ اپنانے کی

کوشش کی ہے۔

جو چیز ملاحظہ کو اپنے پیشرووں اور بعد میں آنے والوں سے ممتاز کرتی ہے وہ اس کا بوجھ ہے جس میں جوش بیان ہے لیکن بلند آہنگی نہیں، مستی ہے لیکن اسے مکمل بینودی نہیں کہہ سکتے اس لیے کہ ”فکر معقول“ اور اعتدال کا دامن اس کے ہاتھ سے کبھی نہیں چھوٹا۔ اقبال کے جوش بیان میں فکر کی آمیزش ہے۔ وہ جنوں کی حالت میں بھی اپنے جیب و گریباں کو سلامت رکھنے کے گڑے واقف ہے۔ دونوں کی نفگی ہمارے دل و دماغ میں عرصے تک گونجتی رہتی ہے۔ ان دونوں اُستادوں نے اپنے جوش بیان کو مستی اور نفگی کے غیر میں جس پاکدستی اور کیمیاگری سے گوندھا ہے، وہ ہمارے لیے جاذبِ قلب و نظر ہے۔ کسی زبان کی بلند شاعری کی طرح ان کے اشعار کا تجزیہ کرنا دشوار ہے لیکن تفہیم کے لیے اس کے بغیر چارہ بھی نہیں۔ میں یہ جانتا ہوں کہ شعر کی تفہیم سے زیادہ اس کے احساس کو اہمیت حاصل ہے۔ اگر کوئی شعر کے کیف و لطف کو محسوس نہیں کرتا تو اس کی تفہیم بے سود ہے۔ بعض اوقات تفہیم کے بغیر بھی نفگی کا احساس ہوتا ہے خواص موسیقی کی تکنیکی کیفیت کو ہم محسوس کرتے ہیں۔ اگر کوئی کہے کہ اس کا تجزیہ کرو تو یہ ممکن نہیں۔ شعر کی ہیئت الفاظ و معانی کی رہیجہ محنت ہے جو معاشرتی حقائق ہیں، اس لیے ان کی تفہیم ذوقِ سخن پر گراں نہیں۔ بایں ہمہ ہیں انوری کے اس شکوے کو کبھی فراموش نہیں کرنا چاہیے کہ ”شعر مرا بمدرسہ کہ مُردہ“ کسی شاعر کی زبان اور اس کی ترکیبوں، بندشوں اور صنائع کی تفہیم سے اسلوب کی خوبی نمایاں ہوتی ہے اور اس بات کا تقوڑا بہت پتا چلتا ہے کہ حسنِ ادا اہد ہیئت نے کس طرح معانی کو اپنے اندر سمیٹ لیا۔ یہی شعر کی شعریت ہے جس سے ہم متاثر ہوتے ہیں۔ پھر ہر زمانے کی تنقید اور تفہیم اپنی نئی بصیرتوں سے فقہِ ہر دور کی باز آفرینی کرتی ہے جس کے باعث ادب کی بعض تخلیقات سدا بہار ہوں۔ یہ جاتی ہیں اور ان کی معنی خیز پر زمانے کی گردش کا کوئی اثر نہیں

پڑتا اور اگر پڑتا ہے تو بہت کم۔ اس کے ذریعے سے زندگی کی اعلیٰ ترین قدروں کی ہر زمانے میں ترجمانی ہوتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ علم یا مذہب یا اخلاق کی طرح شاعری براہ راست قدروں کی تخلیق نہیں کرتی، بایں ہمہ وہ اپنے جادو سے انھیں دائمی بنانے میں مدد دیتی ہے اس لیے کہ یہ سب حسن کے وسیع مفہوم میں شامل ہیں۔

شعر ایک زندہ اور متحرک معنوی حقیقت ہے۔ جہاں تک ہو سکے اس کی تاثیر محسوس کرنے اور اس کے تلف و کیف کو اپنے دل و دماغ میں سمونے کی کوشش کرنی چاہیے تاکہ قاری، شاعر کی تخلیقی مسرت میں حصہ دار بن سکے۔

ظاہر ہے کہ شعر کی تشریح و تفہیم اس طرح نہیں کی جاسکتی جس طرح مُردہ جسم پر عمل جراحی ہوتا ہے تاکہ تشریح اعضا کا علم حاصل ہو۔ یہ ماننا کہ جدید طبی پیشے میں مہارت کے لیے اس علم کی ضرورت ہے لیکن اس کے باوجود یہ حقیقت ہے کہ اس سے زندگی کو مکمل طور پر نہیں بلکہ ایک محدود دائرے کے اندر سمجھنا ممکن ہے۔ زندگی کا اصلی عرفان خود زندگی عطا کرتی ہے۔ چنانچہ شعر کا عرفان بھی شعریت کی پُر اسرار طلسمی کیفیت کو محسوس کرنے پر منحصر ہے۔ لفظی اور معنوی تجزیے میں بھی شعر کے ان پُر اسرار عناصر کو کبھی فراموش نہیں کرنا چاہیے جو نہایت لطیف، نازک اور بعض اوقات پیچیدہ ہوتے ہیں۔

حافظہ کی غزل میں تخیل نے اس کے جذب و کیف کو آب و رنگ عطا کیا۔ تخیل کے عمل میں جذبہ شریک ہوتا ہے۔ وہ خارجی حقائق کو بھی دل کی کیفیت سے وابستہ کر دیتا ہے جہاں وہ حسین پیکروں کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ جب یہ حسین پیکر لفظوں کا جامہ پہن کر ظاہر ہوتے ہیں تو جس کے سامنے بھی وہ ہمیشہ کچے جائیں، وہ ان کے انداز و ادا سے سکور ہو جاتا ہے۔ ان اندرونی پیکروں کی ماہیت کے متعلق ہمارا علم بہت محدود ہے۔ بس ہم اتنا کہہ سکتے ہیں کہ وہ پُر اسرار رموز ہیں جو ہمارے ذہنی تصورات اور جذبات میں سرایت ہیں۔ ان کے فہم کے لیے رمز، تصور سے اور تصور سے والہانہ اتحاد میں ہم ماحول

ہو جاتا ہے۔ خود معانی، ہیئت میں پوشیدہ ہوتے ہیں اس لیے شعر کی معنی فیزی ہی حقیقت میں اس کی تفہیم ہے، اس کے علاوہ کچھ نہیں۔ حافظ نے اپنی فنی تخلیق میں اپنے دانشمندیوں کو ظاہر کیا جن کے نئے نئے گوشے اس کے کلام کے مطالعے سے ہم پر منکشف ہوئے ہیں۔ اس کی شاعری نے ترکی اور اردو غزل کو اپنے اسلوب سے متاثر کیا۔ میں سمجھتا ہوں خود فارسی زبان کی غزل پر حافظ کے اثر کی اتنی گہری چھاپ نہیں جتنی کہ ترکی اور اردو غزل پر ہے۔ گوئیں نے اس کی غزلوں کا جرمن ترجمہ پڑھ کر اس کی فنی گہرائی اور گیرائی کو شدت کے ساتھ محسوس کیا تھا۔ اس نے حافظ کے استعاروں، علامتوں اور پیکروں کو اپنے کلام میں سمونے کی پوری کوشش کی۔ اس کے توسط سے یورپ کے ہر ملک میں رومانیت کی تحریک میں کسی نہ کسی حیثیت سے حافظ کے اثر کی کارفرمائی ہوئی۔ مختلف زبانوں میں حافظ کے استعارے، علامتوں اور تخیلی پیکروں کے سانچے بدلتے رہے لیکن ان کے ذریعے عشق و محبت کے فلسفاتی عنصر کی تھوڑی بہت گرفت ممکن ہوئی۔ حافظ کا اثر جرمن رومانیت پر سب سے زیادہ پڑا اور اس کے بعد انگریزی زبان کی رومانی تحریک پر۔

مشیکسپیر کے ایک نقاد نے کہا ہے کہ انگریز قوم کی مختلف پڑھیوں نے شعوری طور سے اپنے اوپر وہ ذہنی اور جذباتی کیفیات طاری کیں جنہیں اس عظیم فن کار نے اپنی شاعری اور ناولوں میں پیش کیا تھا۔ اس کا اثر صرف انگریز قوم تک محدود نہیں رہا بلکہ ترجموں کے ذریعے یورپ کی نشاۃ ثانیہ کے بعد کی پوری تہذیب میں تسلط کر گیا۔ یہ سلسلہ صدیوں تک جاری رہا۔ صنعتی انقلاب کے بعد مشیکسپیر کے اثر میں کچھ کمی ضرور واقع ہوئی کیوں کہ زندگی کے احوال میں بعض بنیادی تبدیلیاں رونما ہوئیں اور مغربی اقوام کی فکر و احساس کے سانچوں میں زبردست تغیر واقع ہوا۔ برنارڈشا نے اپنی بہت شکنجے کے عوض میں مشیکسپیر کو بھی نہیں چھوڑا لیکن اس کے باوجود آج بھی انگریز اہل فکر و فن اپنی بڑی سے بڑی دولت کو مشیکسپیر کے حلقے میں قربان کرنے کو تیار ہیں۔ برنارڈشا کی تنقید و تنقیص کو انگریز قوم نے نشانہ بنانا شروع کر دیا۔ آج انگریز زبان کے اہل ادب کے بلند ترین معیروں میں کوئی اسی تنقید کا ذکر کیا نہیں

کرتا اور نہ اس کو کوئی اہمیت دی جاتی ہے۔ شکیکسپیر کے جادو کی گرفت آج بھی انگریز قوم کے دل و دماغ پر کم و بیش اتنی ہی مضبوط ہے جتنی کہ صدیوں پہلے تھی۔ انگریزوں کے علاوہ موجودہ زمانے میں جرمنی اور روس میں بھی شکیکسپیر کی قدر دانی کی وسعت حیرت انگیز ہے۔ مجھے کچھ ایسا لگتا ہے کہ حافظ کے اثر کا بھی یہی حال ہے۔ ایمان اور ہندوستان میں اس کی تنقید و تنقیص کے باوجود اس کے اثر میں کوئی کمی نہیں آئی بلکہ میرا خیال ہے کہ اس میں اور اضافہ ہو گیا۔ اقبال نے اپنی صفائی میں یہ بات پوری طرح واضح کر دی تھی کہ حافظ پر اس کا اعتراض ایک عظیم فن کار کی حیثیت سے نہ تھا بلکہ اسے اندیشہ تھا کہ کہیں اس کا دلبرانہ انداز بیان ان اجتماعی مقاصد کے حصول میں رکاوٹ نہ بن جائے جو اس کے پیش نظر تھے۔ لیکن جب اس نے دیکھا کہ وہ مقصدیت کو اسی وقت موثر بنا سکے گا جب کہ وہ اپنے پیغام کو دلنشین انداز میں پیش کرے تو اسے لامحالہ حافظ کی طرف رجوع کرنا پڑا کیوں کہ فارسی زبان میں اس کے پیرایہ بیان سے زیادہ دلفریز اور کسی کا نہیں۔ اردو کے غزل گو شاعروں کے یہاں بھی حافظ ہر زمانے میں مقبول رہا۔ آج بھی امیر خسرو اور حافظ کی غزلیں صوفیا کی مغفوں میں ہندوستان کے ہر حصے میں گائی جاتی ہیں۔ لیکن پچھلے دنوں فارسی زبان کا ہندوستان میں رواج کم ہو جانے کے باعث حافظ کا بھی اتنا چرچا نہیں ہوتا جتنا کہ آج سے پچاس سال قبل تھا۔ نئی پڑھی فارسی زبان سے بڑی مدد تک نابلد ہے۔ وہ اردو کی اس شاعری کو بھی نہیں سمجھ سکتی جو فارسی آئینہ ہو، جیسے کہ غالب کی۔ بایں ہر حافظ کے جذبات اور اس کی لٹری اور رنگینی اردو تغزل میں رہی ہوئی ہو۔

ہر زبان کی تاریخ میں ایک وقت آتا ہے جب کوئی مدت پسند شاعر محسوس کرتا ہے کہ اس کے پیشروؤں نے جو اسلوب بیان اختیار کیا تھا اس کے ممکنات ختم ہو گئے اور اب ضرورت ہے کہ نئی ہیئت وجود میں آئے۔ فارسی میں حافظ اور اردو میں غالب اس کی مثالیں ہیں۔ انھوں نے اپنی زبان کے فنی ورثے سے استفادہ کر کے نئے طرز اور نئی ہیئت کی داغ بیل ڈالی۔ انھوں نے انداز بیان کے نئے سانچے اور

نئے استعارے اور مثالی پیکر دریافت کیے اور انھیں نئے ڈھنگ سے برتا۔ شاعری نہ معاشری علوم کی پابند ہے اور نہ لسانیات کی۔ اس کے اپنے قوانین ہیں جو اس کی اندرونی منطق پر مبنی ہیں جو تحلیلی منطق سے علاحدہ ہے۔ یہ اندرونی منطق جو استعارے اور صنائع کو جنم دیتی ہے، جذبے اور تخیل سے اپنی غذا حاصل کرتی ہے۔ اب اس بات پر لسانیات کے ماہروں کا بھی اتفاق ہے کہ استعارے اور دوسرے صنائع کا جذبہ سے گہرا تعلق ہے۔ اس لیے ان کی معنی گیری جزو کلام ہے نہ کہ محض آرائشی جو شاعر نے اوپر سے مصنوعی طور پر عائد کی ہو۔ اگر استعارے اور علائم اندرونی جذبے پر مبنی نہیں ہیں تو وہ مصنوعی اور غیر موثر ہوں گے۔ جذبے میں یادیں اور امیدیں دونوں ملی جلی ہوتی ہیں۔ بعض اوقات جذبہ یادوں کو بھلانے کی کوشش کرتا ہے تاکہ وہ وجدان اور تحت شعور میں از سر نو ابھریں۔ جب وہ دوبارہ ابھرتی ہیں تو وہ پہلے سے مختلف ہوتی ہیں کیوں کہ نئے تجربوں کو اپنے اندر سمیٹ لیتی ہیں۔ اس طرح وہ فن کار کے وجود کا جز بن جاتی ہیں۔ ہم انھیں شعری تخلیق کا منبع کہہ سکتے ہیں۔

یہ کہنا درست ہے کہ حافظ کے کلام میں جو ترنم اور رس ہے، وہ اس سے قبل کے کسی فارسی زبان کے شاعر کے یہاں موجود نہیں۔ امیر خسرو بھی اس سے مستثنا نہیں۔ موسیقی کے جلسوں میں شاعر اور غیر شاعر سب شرکت کرتے ہیں۔ جس شخص کی روح میں وزن اور نغمے کی حس نہیں، وہ مستثنا ہے اور بھول جاتا ہے۔ لیکن جسے ترنم کی حس ہے وہ معمولی نغموں سے ایسے اوزان اور بحرین اخذ کر لیتا ہے جو غنائی شاعری کے لیے خاص طور پر موزوں ہیں۔ امیر خسرو اور حافظ دونوں کے یہاں اس کا ثبوت ملتا ہے۔ دونوں موسیقی کے ماہر تھے۔ دونوں محفل سماع میں شیعہ انجن کی حیثیت رکھتے تھے۔ حافظ کے کلام میں موسیقی کی بیسیوں اصطلاحیں بڑی بے تکلفی سے استعمال کی گئی ہیں۔ گو یہ کہ وہ اس کے تفریل کا جز ہوں۔ حافظ قرأت کا بھی ماہر تھا۔ چنانچہ اس نے قرأت کے جو وہ طریقوں کا ذکر کیا ہے جن میں اسے مہارت تھی۔ غزل کا محرک کوئی ایک لفظ، کوئی ایک جملہ یا کوئی گانے کی دھن ہو سکتی ہے جو شاعر نے کہیں شعری ہو۔ اسی لیے

امیر غمخوار اور حافظ دونوں کی غزلوں میں غزلوں کی وحدت ملتی ہے۔ غزل کا مضمون چاہے کچھ ہو، حافظ کی غزلوں میں لفظ رقص کرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ بعض اوقات لفظوں کے معانی سے زیادہ ان کے صوت و آہنگ کا تعمیلی طلسم ہمیں مسحور کر دیتا ہے۔ ہم بعد میں سوچتے ہیں کہ ان کے معنی کیا ہیں؟ ایسا لگتا ہے کہ حافظ کے کثرت شعور میں پہلے وزن و آہنگ نے جنم لیا، لفظوں کی قبا انھیں بعد میں پہنائی گئی۔ وزن کے گرد لفظوں کے حافظے خود بخود جمع ہو گئے اور پھر وہ سب مل کر شعر کی ہیئت میں جلوہ افروز ہوئے۔ حافظ کی طلسمی خاصیت کی اس کے سوا اور کوئی تاویل و ترجمہ نہیں کی جاسکتی۔

حافظ اور اقبال دونوں کی جس اور ادراک میں وسعت اور گہرائی ہے۔ دراصل ہر عظیم فن کار میں اپنے اندرونی تجربوں کو منظم کرنے کی غیر معمولی صلاحیت ہوتی ہے۔ انھیں میں اس کے استعاروں کے ماخذ کو تلاش کرنا چاہیے جن کا تحت شعور کی یادوں سے گہرا تعلق ہے۔ یہ یادیں استعاروں کی پراسراریت کو سہارا دیتی ہیں جن میں طلسمی خاصیت سمٹ آتی ہے۔ انھیں سے شعر کی صداقت کی تصدیق ہوتی ہے۔ حافظ کے جمالیاتی اخلاص اور اقبال کے مقصدی اخلاص میں کوئی بنیادی فرق نہیں۔ حافظ کا جمالیاتی اخلاص حسنِ عمل سے بیگانہ نہیں اور اقبال کا مقصدی اخلاص بھی زندگی میں حسن و تناسب کی اہمیت سے بخوبی واقف ہے کہ بغیر اس کے عمل اپنا توازن کھودیتا ہے۔ دونوں نے حسیت اور ادھیت کے شدید احساس کے باوجود اپنی ذات سے ماورا ہونے کا خواب دیکھا۔ دونوں کو یہ احساس تھا کہ غم اور مسرت زندگی میں اسی طرح بے جگہ ہیں جیسے غیر و شر۔ ان سے محض ممکن نہیں۔ حسن کی ناپائیداری، خواہشوں کی فریب دہی، زندگی کی ناتامی اور ادھوراپن، یہ سب ایسے موضوع ہیں کہ کوئی عظیم فن کار ان سے صرف نظر نہیں کر سکتا۔ فلسفی انھیں تجربی تصورات کی شکل میں پیش کرتا ہے، شاعر انھیں جذبہ و تخیل کے آب و رنگ میں سمو کر زندہ حقائق بنا دیتا ہے۔ شاعر کو زندگی میں جو متضاد اور متضاد عناصر قدم قدم پر نظر آتے ہیں، وہ اس کے فن کے لیے خام مواد فراہم کرتے ہیں۔ انھیں سے وہ استعارہ، کنایہ اور دوسرے

صنائع اخذ کرتا ہے۔ وہ زندگی کی ناپائیداری کے احساس کے باوجود اس کا قدر داں ہوتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ آج جو پھول کھلا ہے وہ کل خاک میں مل جائے گا لیکن جب وہ اسے کھلا دیکھتا ہے تو اس کے دل میں اشد اور نفخے کا طوفان جوش مارنے لگتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ حافظ اور اقبال دونوں نے مجاز کی صداقت اور اہمیت کو تسلیم کیا۔ جیسا تجربے کی شدت کے باعث دونوں عارفوں کے سامنے الوہی فیضان اور حقیقت کے دروازے کھل گئے۔

حافظ، علی انسان کی ضد ہے۔ وہ نہ افلاقیات کا مدعی ہے اور نہ اجتماعی کا۔ وہ ساحر ہے، مصلح نہیں۔ اقبال ساحر بھی ہے اور مصلح بھی۔ شعر میں روح اور جس ہم آمیز ہوتے ہیں۔ شعر میں رقص کی طرح جسم روح بن جاتا ہے۔ محسوس حقیقت کی اہمیت اس لیے ہے کہ روح اس میں سرایت ہوتی ہے۔ شعر میں ہیئت زندہ حقیقت ہے۔ ہیئت اور معنی، جسم اور روح کی طرح ایک وحدت بن جاتے ہیں۔ تناسب، حرکت، معانی، سب تخیلی حقائق ہیں نہ کہ ذہنی۔ حافظ اور اقبال دونوں کے یہاں اس علامتی رقص کے مناظر دکھائی دیتے ہیں، موضوع کی حیثیت سے بھی اور احساس کی حیثیت سے بھی۔ حافظ کہتا ہے کہ دلپذیر نقد برائے کے ساتھ رقص میں مزا ہے اور اگر اس حالت میں

معشوق کا ہاتھ بھی میرے ہاتھ میں ہو تو پھر اس رقص کا کیا کہنا!

رقص برشعر تر دنا، فی خوش باشد

خاصہ رقصی کہ در آن دست نگاری گیرند

وہ کہتا ہے کہ زہرہ جس وقت اس کی غزل عرشِ معنی پر گاتی ہے تو حضرت سبح

باوجود اپنی پیغمبرانہ برگزیدگی اور مناسک کے رقص کرنے لگتے ہیں :

در آساں نہ عجب گر بگفتہ حافظ

سرود زہرہ برقص آویکسیما را

اقبال، عشق کی بیانی اور اضطراب میں رقص کرنے لگتا ہے اور اسی حالت میں

یہ نشاط آور الفاظ دہراتا ہے کہ عشق کی بے قراری ہی میں مزا ہے، اسی بے قراری میں

دل کو چین ملتا ہے۔

ایں حرف نشاط اور میگویم و میر تقی میر

از عشق دل آساید با این ہمہ بتائی

یہ رقص محض جسم کا نہیں، روح کا بھی ہے۔ حرکت و رقص نغمہ و آہنگ کے علائم ہیں۔ دراصل رقص و ترنم انسانی روح کی حرکت اور اس کی آواز بازگشت ہیں۔ تخیل اور جذبے کی حرکت پر شعر کے وزن و آہنگ کا دار و مدار ہے۔ جب لفظ، موسیقی میں سمو جاتے ہیں تو ان کی ایک نئی شکل نکل آتی ہے جس کا شعر میں اظہار ہوتا ہے۔ شعر کی زبان میں فکر، جذبہ اور موسیقی تینوں عناصر خیر و شکر ہوتے ہیں۔ کسی شاعر کے یہاں ایک عنصر زیادہ نمایاں ہوتا ہے اور کسی کے یہاں دوسرا۔ حافظ کے یہاں جذبہ اور موسیقی اور اقبال کے یہاں فکر اور موسیقی نمایاں ہیں لیکن اس کی فکر پر جذبے کا گہرا رنگ چڑھا ہوا ہے۔ یہاں تک کہ بعض اوقات اس کی اصلیت کو جاننے اور پہچاننے میں دشواری ہوتی ہے۔ اس طرح حافظ اور اقبال کے شعر کی روحانی حقیقت ایک دوسرے سے بہت کچھ قریب اور مشابہ ہے۔ ان کے یہاں شاعری شخصیت کا اظہار بھی ہے اور گریز بھی۔ ان کے قصے شعور میں تخیل اور جذبے کے گنبد حنہ سے جو خیر اٹھا اے شعور و احسا نے تخلیق آب و رنگ میں سمو کر نغمے کی صورت دے دی۔ چونکہ ان کے یہاں نغمہ، زندگی کی طرح فطری ہے اس لیے اس میں جوش و جذبہ کی باطنی گہرائی ہے۔

حافظ اور اقبال دونوں اس کے قائل ہیں کہ ان کی شاعری روحانی تاثیر و فیضان کی رہین منت ہے۔ یہ خارجی تحریک ان کی شاعرانہ تخلیق کی ذمہ دار ہے۔ یونانی دیو مالا میں 'میوز' (فنون لطیفہ کی دیوی) کا تصور تھا، ازمنہ و سلا میں مسیحی اور اسلامی روایات میں روح القدس اور سرودش کا ذکر ملتا ہے۔ حافظ کا شعر ہے :

بیاد معرفت از من سخنو کہ در سختم

ز فیض روح قدس نکتہ استعادت رفت

پال ولیری جیسے سائنسنگ مزاج کے شاعر کو بھی یہ کہنے میں پس و پیش نہیں کہ شاعر کو الہوی فیضان سے کوئی خیال شوجھتا ہے جو پوری نظم کا مرکزی نقطہ بن جاتا ہے۔ سارا مضمون اسی محور کے گرد گھومتا ہے۔ یہاں یہ بحث بے سود ہے کہ پال ولیری کی مراد الہوی فیضان سے کیا ہے؟ جو بات اس ضمن میں اہمیت رکھتی ہے وہ یہ ہے کہ اس کے نزدیک انسانی شعور کے ماورائے قوت ہے جو شاعر کو شعر کہنے پر ابھارتی ہے۔ یہ خیال شیکسپیر، ملٹن، بلیک، ایش، سب کے یہاں کسی نہ کسی شکل میں موجود ہے۔ جدید نفسیات میں یہ قوت، لاشعور اور حافظے سے عبارت ہے۔ درحقیقت لاشعور اور حافظہ بھی شعور اور تحلیل و تجزیہ سے کس قدر مختلف ہیں؟ ان کی پراسراریت الہوی فیضان یا سرودش کی پراسراریت سے کسی طرح کم نہیں معلوم ہوتی۔ اہل مذہب جسے خدا کہتے ہیں، جدید نفسیات سے لاشعور اور جدید علوم عمرانی کے ماہر اسے اجتماعی محرکات کہتے ہیں جو کہ ویسے ہی تجربی تصورات ہیں جیسے مذہب کے۔ صرف لیبل بدل گئے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ شعری تخلیق کا روحانی و جہان سے گہرا تعلق ہے۔ تحلیل اور جذبہ، لاشعور اور حافظہ اور سب سے آخر میں خود شعور اس تخلیق کو بروئے کار لانے میں مدد دیتے ہیں۔ شعرا ان سب کا مجموعی نتیجہ ہے۔ ان سب کی تہ میں فن کار کی ریاضت اور قوت، ارادی کی کارفرمائی موجود ہوتی ہے۔ دنیا کے اور دوسرے عظیم فن کاروں کی طرح حافظہ اور اقبال کے یہاں بھی ان سب مجموعی تاثرات کی نشاندہی ملتی ہے۔ ان کے استعاروں کا مانند عقل نہیں بلکہ لاشعور یا وجدان ہے جو تحلیل منطق کا پابند نہیں۔ بالکل اسی طرح جیسے خواب کی حالت میں ذہن منطقی طور پر کام نہیں کرتا بلکہ مختلف اور اُن مل بے جوڑ اجزاء اور حقائق کو ملا کر ایک وحدت میں پرولیتا ہے۔ بایں ہمہ شاعر عمل اور اجتماعی مقاصد سے صرف نظر نہیں کر سکتا اس لیے کہ اس کا وسیلہ اظہار بیان ہے جو عمرانی حقیقت ہے۔ خود حافظہ کے یہاں وجدانی حقائق کو جو الفاظ کا جامہ پہنایا گیا ہے اس میں ریاضت اور شعور کو بڑا دخل ہے ورنہ اس کا ہر شعر نوک پلک سے دوست اور مکمل اور ڈھلا ڈھلایا نہ ہوتا تحت شعوری

وہ جان کے علاوہ اس میں فکر اور ارادہ کی کارفرمائی موجود ہے، چاہے خود اسے اس کا احساس نہ ہو۔ یہ محض مجذوب کی بڑبڑاہیں، اس میں ”فکر معقول“ کا عمل دخل موجود ہے۔ یہ ضرور ہے کہ شعر کی منطق، علم کی تحلیلی منطق سے علاحدہ ہوتی ہے۔ شعور اور زبان کے ذریعے سے اجتماع کے ساتھ ربط و تعلق رکھنے کے باوجود حافظ کے استعاروں میں انفرادیت ملتی ہے۔ استعارہ سازی میں اس کا ذہن تحلیلی منطق کو خیر یاد کہہ دیتا اور اپنی ایمان پسندی سے لغتوں کی جو تصویریں بناتا ہے وہ جذبے کی ہمپیدگی کو ظاہر کرتی ہیں۔ اقبال کی مقصد پسندی میں بھی تغزل کے باوجود جذبے اور تخیل کی نئی حقیقت تخلیق کرنے کی آرزو محسوس ہوتی ہے۔ یہاں اس سے بحث نہیں کہ یہ آرزو، منطق، تحلیل اور تجزیے کی کس حد تک متحمل ہو سکتی ہے؟ اگر یہ آرزو مندی نہ ہوتی تو اس کے شاعری میں تاثیر نہیں پیدا ہو سکتی تھی۔ اس کی اس آرزو مندی میں عالم کا رد عمل شامل ہے جو اس نے محسوس کیا۔ یہ معمولی اشخاص کے رد عمل کے مقابلے میں زیادہ شدید اور گہرا ہے جو دنیا کے ہمیلوں میں ایسے پھنسنے ہوتے ہیں کہ حقیقت کو سلی طور پر ہی دیکھ سکتے ہیں۔ زیادہ گہرائی میں اترنے کا نہ انھیں فرصت ہوتی ہے اور نہ صلاحیت۔ حساس شاعر زندگی کے حقائق کو شدت کے ساتھ محسوس کرتا ہے اور پھر انھیں اپنے فن کے ذریعے زندہ جاوید بنا دیتا ہے۔ اقبال کے تخیل نے افادیت کو حسن کا جزو لاینفک بنا دیا۔ اس کا جذبہ تعقل آمیز ہونے کے باوجود نہایت لطیف اور تاثر پذیر ہے۔ اسی کی بدولت اس نے اپنے اندرونی تجزیوں کو شاعری کے ذریعے نظم و ترتیب عطا کی اور ان فنی وسائل سے پورا فائدہ اٹھایا جو اسے اپنی جماعت سے ورثے میں ملے تھے۔

اقبال نے حافظ کی موسیقیت کا نتیجہ کیا۔ وہ خود موسیقی کے فن سے واقف تھا، اس لیے حافظ کے ترنم کو جذب کرنا اس کے لیے دشوار نہ تھا۔ دراصل شاعری اور موسیقی کا چونی دامن کا ساتھ ہے۔ پھر بھی دونوں کی وحدت علاحدہ ہے۔ شاعری موسیقی سے دس اور رچاؤ مستعار لیتی ہے لہٰذا وہ اپنا علاحدہ وجود رکھتی ہے۔ علامت نگاروں (سمبولسٹ) کی طرح ان دونوں کو ایک ماننا صحیح نہیں۔ انھیں ایک سمجھنے کا نتیجہ نہ نکالنا

کہ سمبولٹ شاعری مہل ہو کر رہ گئی۔ نہ وہ موسیقی بنی اور نہ شاعری ہی رہی۔ فارسی زبان کے شعرا میں امیر خسرو اور حافظ نے اس حقیقت کو محسوس کیا تھا کہ لفظوں کی ترتیب میں جتنا زیادہ تزئین ہوگا اتنا ہی وہ دل کے تاروں کو پھیرے گا۔ اگر لفظ موسیقی میں رچے ہوئے ہوں گے تو روح کی گہرائی میں ان کی آواز بازگشت شنائی دے گی۔ کچھ ایسا لگتا ہے کہ خسرو اور حافظ کے یہاں پہلے وزن جنم لیتا ہے اور پھر شعر کے الفاظ اس میں سموئے جاتے ہیں۔ یہ دونوں شاعر زبان کو موسیقی کے بہت قریب لے آئے، خاص کر حافظ کے یہاں یہ بات زیادہ نمایاں معلوم ہوتی ہے۔ علم الاصوات کا ماہر ہمیں یہ بتلانے سے قاصر ہے کہ کس کیا گری سے صوت، معنی اور خیالوں کے تلازمات ایک دوسرے کے ساتھ وابستہ اور مربوط ہو جاتے ہیں۔ صرف شاعر ہی جانتا ہے کہ یہ کیونکر ہوتا ہے، کیوں کہ یہ اس کا تجربہ ہے۔ اس کی اندرونی لے پڑا سرا رطوبہ پر موزوں، رواں اور متناسب لفظوں کی شکل میں ظاہر ہوتی ہے۔ شاعر لفظوں کی نزاکت، صحت اور توانائی کو قدرتی طور پر محسوس کرتا ہے۔ وزن و آہنگ اسی احساس کا نتیجہ ہے۔ موسیقی کا احساس جذبے کو بھی نغمہ آگئیں بنادیتا ہے۔ اعلا درجہ کی موسیقی، سننے والے کو اپنی ذات سے ماورائے جاتی ہے۔ اس کا زیر و بم انسان کو اپنے ہڈی کے آثار چھاؤ کی یاد دلاتا ہے۔ اس کی ہر حرکت روح کی حرکت کی نشاندہی کرتی ہے۔ خسرو، حافظ اور اقبال تینوں کی روح میں عشق اور موسیقی وہ الگ الگ قوتیں ہونے کے باوجود ایک دوسرے میں تحلیل ہو گئیں۔ ایسا لگتا ہے کہ ان کی روح کی گہرائیوں میں ایک اندرونی نغمہ تھا جو شعر کے قالب میں ڈھل گیا۔ اس نغمے کے کیف و سرور میں جو مثالی پیکر چلے پھرتے نظر آتے ہیں وہ استعاروں کا روپ اختیار کر لیتے ہیں۔ استعارہ متحرک ہوتا ہے۔ اس سے جو خاص اہتراز اور حرکت ظہور میں آتی ہے وہ عشق کے جذبے سے مشابہت رکھتی ہے۔ نغمے کے جتنی کیف میں محبت کے جذبات اور جمالیاتی مثالی پیکر جذب ہو جاتا ہے۔ بعض اوقات حساس شاعر اپنی جتنی بھی زندگی کی کہانی اس نغمے کی گونج میں سنتا ہے اور بعض دفعہ اس کو مثالی پیکروں میں اپنی قلبی مددات کی تصویریں نظر آتی ہیں۔

غرض کہ دیکھنا اور سننا دونوں کیفیات موسیقی کے زیر و بم میں پوشیدہ ہیں۔ کسی کو ایک کیفیت کا تجربہ ہوتا ہے اور کسی کو دوسری کا۔ البتہ دونوں حالتوں میں اس کا سرور و کیف روحانی نوعیت رکھتا ہے۔ نئے سے کسی پر مسرت کی اور کسی پر غم کی کیفیت طاری ہوتی ہے۔ یہ کیفیات مبہم ہوتی ہیں جو پوری طرح بیان نہیں کی جاسکتیں لیکن ہر حالت میں جیتی ہوئی زندگی کی یادیں ان سے لپٹی ہوتی ہیں۔ موسیقی ایک علامت ہے جو مختلف یادوں کو ابھارتی اور دہردمخویت طاری کرتی ہے۔ وہ جتنی زیادہ کسی کے جذبہ تخیل کو چھیڑتی ہے اتنا ہی وہ اسے تلف اندوز ہوتا ہے۔ موسیقی کی ایک ہی دھن، مختلف لوگوں میں مختلف یادیں برانگیختہ کرتی ہے، کسی میں مسرت کی اور کسی میں غم کی۔ حافظ کے بعض اوزان سے لامحدود کی طرف بڑھنے کا جذبہ اور اقبال کے بعض اوزان سے مقدسہ میں گم ہو جانے کا حوصلہ پیدا ہوتا ہے۔ بعض اوقات شاعر کے لاشعور یا دجوان میں شعر موجود ہوتا ہے، موسیقی کے سننے سے وہ شعور میں ابھرتا ہے۔ شعر موسیقی سے بہت کچھ لیتا اور اسے اپنا جز بناتا ہے۔ اس طرح شعر کا فن ایسا عالم پیدا کرتا ہے جس میں روح اپنے آپ کو پاتی ہے۔ اس سے انسانی فطرت کا پھول کھلتا ہے۔ شعر میں شعور اور لاشعور اور موسیقی سب اپنا اپنا کام کرتے اور اس کی تکمیل کا سامان بہم پہنچاتے ہیں۔ خیال اور جذبے کی حرکت سیدھے سادے لفظوں میں نغمے کا آہنگ پیدا کر کے ان میں طلسمی خاصیت پیدا کر دیتی ہے۔ شاعر لفظوں کا نبض شناس ہے۔ وہ ان کے صوتی اور غنائی ممکنات کو بخوبی جانتا ہے۔ وہ یہ بھی جانتا ہے کہ لفظوں کی صوتی خاصیت اور ان کے معانی میں گہرا تعلق ہے۔ غزل کی طلسمی رمز آفرینی اس احساس کے بغیر ممکن نہیں۔ حافظ اور اقبال دونوں اس حقیقت سے اچھی طرح واقف ہیں۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ خیال کو لفظوں کی موسیقیت سے موافقت ہونی چاہیے۔ وزن، استعارے اور کنائے کو نمایاں کرتا ہے۔ وزن کا آثار چڑھاؤ جذباتی زندگی کی طغیانی کرتا ہے۔ حافظ کے مندرجہ ذیل اشارے ملاحظہ کیجیے۔ اگر کوئی شخص ان کا مطلب نہ سمجھ تو بھی وہ ان کی موسیقیت سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتا۔ ان کا تاثر تخیل کا ہے، نہ کہ

معانی کا۔ اور اگر کوئی معانی بھی سمجھتا ہے تو اس کا لطف دُکن ہو جائے گا۔ ملاحظہ کے
یہاں تصورات بھی جذبہ بن جاتے ہیں جن میں موسیقی میں رچے ہونے کے باعث لازمی
طور پر ابہام ہوتا ہے۔ یہ ابہام اس کے اشعار کی دھڑی اور طلسمی خاصیت کو بڑھاتا ہے،
پاؤں کی بیڑی نہیں بنتا :

اگر آن ترک شیرازی بدست آورد دل ما بختال هندویش بخشم سمرقند و بخار ما

مرا عہدیت با جاناں کہ تا جاں در بدن دایم ہوا داران کویش را چو جان خویشتن دارم
الای پیر فرزانه مکن عیلم ز میخانہ کہ من در ترک پیانہ دلی پیاں شکن دارم

زاہ غلوت نشیں دوش بمیخانہ شد از سر پیاں برفت با سر پیادہ شد
آتش رخسار گل غم ببلبل بسوخت چہرہ خندان شمع آفت پرہانہ شد

مہرخت سرشت من خاک ورت بہشت من عشق تو سر نوشت من رات من رضای تو
من کہ ملول گشتی از نفس فرشتگان قال و مقال عالمی میکشم از برای تو
خوش چمنیست عارضت خامہ کہ در بہار سن ملاحظہ خوش کلام شد مرغ سخن سرای تو

سر و چہان من چرا میل چمن نمیکند ہدم گل نمی شود یاد سن نمیکند
تا دل ہرزہ گرد من رفت بچمن زلف او زان سفر دراز خود عزم وطن نمیکند
دل با سید روی او ہدم جاں نمی شود جاں بہوای کوی او خدمت من نمیکند
ذیل کی فزل اصوات اور الفاظ کی تکرار سے بلاغت کا اعجاز ہے۔ مینہ جمع کے
استعمال نے عجب لطف و کیف پیدا کر دیا ہے۔ استعارہ اور صفت تھیں اپنی اگلی جگہ
دکھائی ہے :

۱۰ یہ شعر قدوسی اور نذیر احمد کے مجموعے میں موجود نہیں۔ میں نے مسعود فرزا د سے لیا ہے۔

سمن بویاں غبار غم چو بنشینند بنشانند	پری رویاں قرار از دل چو بستیزند بستانند
بغترک جفا دلبا چو بر بندند بر بندند	ز زلف عنبرس جانبا چو بکشایند بفشانند
بهری یک نفس با ما چو بنشینند بر خیزند	نہال شوق در خاطر چو بر خیزند بنشانند
سروشک گوشه گیران را چو دریا بند دریا بند	رخ مہراز سحر خیزان مگر دانند اگر دانند
ز چشم لعل ربانی چو می خندند می یارند	ز درویم راز پنهانی چو می بینند میخوانند
دوای درد عاشق را کسی کو سہل پندارد	ز فکر آہاں کہ در تدبیر در مانند در مانند
چو منصور از مراد آقاں کہ بردارند بردارند	دیرین درگاہ حاقظ را چو میخوانند میرانند
دیرین حضرت چو مشتاقان نیازند ناز آزند	کہ با این درد اگر در بند در مانند در مانند

دوش در ملتقہ ماقصہ کیسوی تو بود	تا دل شب سخن از سلسلہ موی تو بود
دل کہ از ناوک مرغان تو در غوی می گشت	باز مشتاق کمانخانہ ابروی تو بود
عالم از شور و شرف عشق خبر هیچ نہ داشت	فتنہ انگیز جہاں غمزہ جادوی تو بود
من سرگشتہ ہم از اہل سلامت بودم	دام ما ہم شکن طرہ ہندوی تو بود
بکشا بند قبا تا بکشا ید دل من	کہ کشادی کہ مرا بود ز پہلوی تو بود

تا بو کہ یابم آگهی از سایہ سرو سہی	گلبارنگ عشق از ہر طرف بر خوشخرامی میزنم
ہر چند کان آرام دل دافم بخشد کام دل	نقش خیالی میکشم فال دوا می میزنم

در خون صد زہد عاقل زند آتش	این داغ کہ ما بر دل دیوانہ نہادیم
سلطان ازل گنج غم عشق بما داد	تا روی دیرین منزل دیدانہ نہادیم

دولف گوی کہ آیین دلہری بگذار	بغزہ گوی کہ قلب سستہ گری بشکن
برون غوام و بہر گوی خوبی از ہمہ کس	سزای عود بدہ رونق پری بشکن

چراغِ رحمتِ ترا طمعِ گشتِ پروانہ مرا ز حال تو با حالِ خویشِ پروانہ
خود کہ قیدِ مجاہدینِ عشقِ می فرمود بسوی سنبُلِ زلفِ تو گشتِ دیوانہ
مرا بدور لبِ دوستِ ہستِ پیانی کہ بر زبانِ نبرمِ بجزِ حدیثِ پیمانہ
حدیثِ مدرسہ و خائفہ مگوی کہ باز فتاد در سرِ حلقہ ہوا سی میخانہ

مذکورہ بالا سب غزلوں میں مآظف نے خیال کے لطف کو موسیقی میں سمویا ہے۔ اس نے لفظوں کی صوتی اور غنائی خاصیت کو بڑی ماہرانہ چابکدستی سے برتا اور حسن بیان کا حق ادا کیا۔ اس کے یہاں لفظوں کی صوتی خاصیت اور ان کے معانی میں تعلق ہے۔ مآظف نے خیال، جذبے اور غنائیت کے امتزاج سے جوفتی توازن تخلیق کیا وہ بے مثل ہے۔ اس نے لفظوں کی صوتی خاصیت سے بعض اشار میں موسیقی کے لطف کے علاوہ تصویر کشی کا بھی کام لیا ہے۔

اقبال کے یہاں بھی ایسے اشار کی کمی نہیں جو موسیقیت میں رچے ہوئے ہیں :

نیز و نقابِ پرکشہ، پردگیانِ ساز را نغمہ تازہ یاد دہ، مرغِ نوا طسار را
دیدہ خوابناک او گر پچمنِ کشودہ رغبتِ یک نظر بدہ، ز گس نیم باز را
گرچہ متاعِ عشقِ را، عقلِ بہایِ کم نہد من ندیمِ بہ تختِ جم، آہِ جگر گداز را
برہمنی، بنز نوی گفتِ کرامتمِ نگر تو کہ صنمِ فلکتہ، بندہ شدی ایاز را

وہ عاقل رہا کن کہ باو تو اس رسیدن بدلِ نیازِ مستدی، بنگاہِ پاکبازی
برہ تو نا تمام، ز قفا فل تو خاتم من و جانِ نیم سوزی، تو وہ چشمِ نیم بازی

صورتِ نپرستم من، مبتلا نہ شکستم من آں سبکِ سیرم، ہر بندِ گستم من
در لہو و دہود من، اندیشہ با گناہداشت از عشقِ ہویدا شد، ایں نکتہ کہ بستم من
در دہ نیاز من، در کعبہ نماز من ز جگرِ بدو شتم من، تسبیحِ دستم من

باز بسمه تاب ده چشم کرشمه زای را ذوق جنون دو چند کن حقوق غزل سرای را
آه درونه تاب کو، اشک جگر گداز کو شیشه بنگ میزنم عقل گره کشای را

فصل بهار ای چنین؛ بانگ هزار ای چنین چهره کشا، غزل سرا، باده بیار ای چنین
باد بهار را بگو، پی، بحمیل من برود دادی و دشت را در نقش و نگار ای چنین
زاده باغ و راغ را از نفس طراوقی در چین تو زیستم با گل و غار ای چنین
حالم آب و خاک را بر تنک دلم بسای روشن و تار خویش را گیر عیار ای چنین

شب من سحر نمودی که بطلعت آفتابی تو بطلعت آفتابی سزد ای که بی حجابی
تو بدر من رسیدی بغیرم آر میدی زنگاه من رسیدی بنشین گراں رکابی
تو عیار کم عیاران تو قرار بی قراران تو دهای دلفگراں مگر ای که دیر یابی
غم عشق و لذت او اثر دو گونه دارد گهی سوز و درد مندی گهی مستی و خرابی

کشیدی باده با دوست بیگانه پی در پی بنور دیگران افروختی پیسمانه پی در پی
دلی که از تب و تاب تمنا آشنا گردد زنده بر شعله خود را صورت پروانه پی در پی
ز اشک صبغای زندگی را برگ و ساز آورد شود کشت تو ویران تا نریزی دلنه پی در پی

بینی جهان را خود را نه بینی تا چند تا دهن غافل نشینی
نور قدیمی شب را بر افروزی دست کیمی در آستینی
از مرگ ترسی ای زنده ها وید؟ مرگ است صیدی تو در کیمینی
صورت گری ما از من بیاموز شاید که خود را باز آفرینی

مثل شرر فزده را تن به تمییدن دهم تن به تمییدن دهم بال پریدن دهم

سوزِ نواہم نگہا ریزہ الماس را قطرہ شبنم کنم خوی چکیدن دہم
یوسف گم گشتہ را باز کشودم نقاب تابہ تنک مایگاں ذوقِ فریدن دہم
عشق شکیب ہرما خاک ز خود رفتہ را چشم تری داد و من لذت دیدن دہم
اُردوغز لوں میں بھی اقبال کی موسیقیت کی مثالیں موجود ہیں۔ میں یہاں
صرف دو نقل کرتا ہوں :

گیسوئے تابدار کو اور بھی تابدار کر ہوش و غرور شکار کر، قلب و نظر شکار کر
عشق بھی ہو حجاب میں، حسن بھی ہو حجاب میں یا تو خود آشکار ہو یا مجھے آشکار کر
تو ہے محیط بیکراں میں ہوں زرا کی آہو یا مجھے ہمکنار کر یا مجھے بیکنار کر
نفرہ نو بہار اگر میرے نصیب میں نہ ہو اس دم نیم سوز کو طائرک بہار کر
باغ بہشت سے مجھے حکم سفر دیا تھا کیوں کار جہاں دراز ہے، اب مرا انتظار کر

اقبال کی یہ نظم نامغزل ملاحظہ ہو جس میں حرف 'ن' کی صوتی خاصیت اور
ترنم سے استفادہ کر کے اس نے سماں باندھ دیا ہے :

حسن بے پروا کو اپنی بے نقابی کے لیے
ہوں اگر شہروں سے بن پیارے تو شہر اچھا کہ بن
اپنے من میں ڈوب کر پا جا شہراغ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن، اپنا تو بن
من کی دنیا؟ من کی دنیا سوز وستی ہندب و شوق
تن کی دنیا؟ تن کی دنیا سود و سودا مکر و فن
من کی دولت ہاتھ آتی ہے تو پھر جاتی نہیں
تن کی دولت چھٹا ہے، آئلے دھن جاتا ہے مٹتا
من کی دنیا میں نہ پایا میں نے افرنگی کا راج
من کی دنیا میں نہ دیکھے میں نے شیخ و برہمن

پانی پانی کر گئی مجھ کو قلندر کی یہ بات
'تو جھکا جب غیر کے آگے نہ سمجھتا تیرا نہ تن'

مندرجہ بالا اشعار میں خارجیت اور داخلیت کا توازن حیرت انگیز ہے۔ ان کی موسیقیت نے اس توازن میں اور زیادہ لطافت اور رعنائی پیدا کر دی اور ان کی رمزی اور فلسفی خاصیت کو نمایاں کر دیا۔ ایسا لگتا ہے جیسے کہ شاعر نے اپنی فنی کیمیائی اور روحانی تصرف سے درون و بیرون کو ایک دوسرے میں تحلیل کر دیا ہو۔ حافظ کی فنائیت اندرونی ہے۔ اقبال کی فنائیت میں درون و بیرون ایک دوسرے میں سمونے لگے۔ گویا کہ فطرت اور ذہن کے قوانین متحد ہو گئے اور ان میں کوئی باقی نہیں رہی، بالکل اسی طرح جیسے کہ اس کے یہاں عقل و وجدان ایک دوسرے میں مربوط ہیں۔ حافظ جو کچھ کہتا ہے پردے میں کہتا ہے۔ بعض اوقات یہ پردے ایسے دبیز ہوتے ہیں کہ عقل ان کے پیچھے کا کچھ بھی پتا نہیں چلا سکتا۔ ہاں، ذوق و وجدان کی وہاں سموڑی بہت رسائی ہو جاتی ہے۔ حافظ کی شاعری میں محبت اور سستی کی پوری کہانی سمٹ آئی ہے جس کی ابتدا وہ روزِ الست سے کرتا ہے۔ اقبال کے یہاں بھی عشق اور بیقراری انسان کو ازل سے ملے ہیں۔ ان کا فمیر انسان کے وجود سے وابستہ ہے۔ حافظ اور اقبال دونوں نے روزِ الست اور ازل کے تصورات میں محبت اور آزادی کی نشاندہی کی۔ یہ تصورات انسانی ارتقا کی اس منزل کی طرف اشارہ کرتے ہیں جہاں پہنچ کر انسان نے حیوانیت کے دائرے سے نکل کر براہِ راست حق تعالیٰ سے اپنا ربط و تعلق قائم کیا اور اسی اساس پر اپنی انسانیت کو قائم اور مستحکم کیا۔ اس کی یاد اس کی امیدوں کا مرکز اور ان کی محرک بن گئی۔ یہ زندگی کی شاعرانہ اور تخلیقی تاویل ہے، بلکہ کہنا چاہیے کہ انسان کی روحانیت کی یہ ابتدا ہے۔ روزِ الست کا عہد وہ بیان انسانی آزادی کی دستاویز ہے۔ یہ ضرور ہے کہ حافظ نے اس انسانی اقدام کی اہمیت کو تعمیلِ طور پر محسوس کیا۔ اقبال کی طرح اس کے عمل اور افادہ مضمرات کی طرف اپنے جذب و کیف کے عالم میں توجہ نہیں دی۔ اقبال

نے ان مضمرات کو تمدن و اخلاق اور فلسفہ خودی کی بنیاد قرار دیا۔

حافظ کے تخلیقی تخیل میں رمز و ابہام اور صنائع کے باعث معانی میں وہ سادگی نہیں جو اس کے مشہور پیشرو سعدی شیرازی کی خصوصیت ہے۔ بایں ہمہ اس کے استعاروں کی پیچیدگی اور ابہام ایسا نہیں کہ شعر کے تلف کو مجروح کرتا ہو بلکہ وہ اس کی تاثیر میں اضافہ کرتا ہے۔ سعدی فارسی غزل کی رعایات کا بانی ہے۔ سب سے پہلے اسی نے عاشقانہ اور زندانہ مضامین کو حسن ادا میں سمو کر پیش کیا۔ اس کی زبان کی روانی، صفائی اور برجستگی بے مثل ہے۔ حافظ، سعدی کی عظمت کا قائل تھا۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ اس کے دیوان میں کم و بیش تیس تیس غزلیں ایسی موجود ہیں جو سعدی کی محروں اور ردیف و توانی میں لکھی گئی ہیں بلکہ بعض جگہ سعدی کے مصرعے ہو بہو لے لیے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود یہ تسلیم کرنا چاہیے کہ حافظ کا لب و لہجہ، سعدی سے مختلف ہے اور صاف پہچانا جاتا ہے۔ اس کے صنائع اور خاص کر استعارے نہ صرف سعدی کے یہاں بلکہ فارسی زبان کے کسی دوسرے شاعر کے یہاں نہیں ملتے۔ جس طرح انگریزی شاعری میں شیکسپیر سب سے بڑا استعارہ ساز ہے، اسی طرح فارسی میں حافظ سب سے بڑا استعارہ ساز ہے۔ اسی خصوصیت میں اس کی عظمت کا راز یہ نہاں ہے۔ استعارہ، شعور اور لاشعور کے درمیان قوت شعور کے دھندلکے میں جنم لیتا ہے۔ بعد میں شعور اس کی نوک پلک درست کر کے اور جلا دے کر اسے جزو کلام بناتا ہے۔ جس دھندلکے میں استعارہ جنم لیتا ہے وہی جذبہ اور تخیل کا بھی مسکن ہے۔ اسی لیے ان دونوں کی چھاپ استعارے پر لگی ہوتی ہے۔ سعدی کی شاعری شعوری شاعری ہے اس لیے اس کے یہاں استعارے کم اور تشبیہیں اور تمثیلیں زیادہ ہیں۔ سعدی کی تشبیہیں بیشتر شعوری ہیں اس لیے وہ حافظ کے استعاروں کے مقابلے میں بڑی روکھی پھٹی اور بے اثر ہیں۔ ہم سعدی کے اشار کی تفہیم کرتے اور حافظ کے اشار کو محسوس کرتے ہیں۔ حافظ کی بعض بارہی کی پوری غزلیں استعارہ ہیں۔ اس کے ہر کس سعدی کی شاعری بیان ہے۔

اس کے یہاں حافظ کا سا گنجیر چاؤ بھی نہیں بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس کا شاعرانہ تجربہ اندرونی کم اور بیرونی زیادہ ہے۔ چونکہ سعدی کے یہاں حافظ کی طرح جذبے کی شدت نہیں اس لیے زبان کی فصاحت اور سادگی کے باوجود کہیں کہیں سپاٹ پن اور مولویانہ بھولاپن آگیا ہے۔ بعض جگہ اس کی سادگی تغزل پر گراں گزرتی ہے۔ مثلاً اس نے یہ مضمون باندھا ہے کہ اگر مجھے معشوق کے ہاتھ سے زہر بھی ملے تو میں اسے حلوائے کی طرح شوق سے کھا لوں گا :

بدوستی کہ اگر زہر باشد از دست

چنان بدوق ارادت خورم کہ حلوا را

دوسری جگہ یہ مضمون باندھا ہے کہ ہم تجھ سے تجھی کو چاہتے ہیں۔ اگر تو ہمارا نہیں ہوتا اور اپنے بجلے ہمیں حلوا دیتا ہے تو ہم اسے لے کر کیا کریں گے؟ یہ کسی ایسے کو دے جس نے محبت کا مزا نہیں چکھا۔ مضمون بڑی فصاحت اور سادگی سے ادا کیا ہے لیکن اسے تغزل نہیں کہہ سکتے :

ما از تو بغیر از تو نداریم تمنا

حلوا بکسی دہ کہ محبت نہ چشیدست

اس شعر میں بھی اس مضمون کا اعادہ ہے کہ معشوق اگر زہر بھی دے تو وہ ہمارے لیے حلوا ہے۔ اس قسم کی مثال حافظ کے یہاں نہیں ملے گی :

از روی شما صبر نہ صبریت کہ موتست

وز دست شما زہر نہ زہرست کہ حلواست

صوفی کی حلوا خوری تو مشہور ہے۔ اسے اس طرح ادا کیا ہے :

گر آں حلوا بدست صوفی افتد خدا ترسی نیا شد روز غارت

حافظ نے مٹھاس کے مضمون کی خارجیت میں استعارے اور کٹائے سے

معنوی تکلف پیدا کر دیا اور رعایت لفظی نے سونے پر شہلگے کا کام کیا :

از پاشنی قند مگو بیج و ز شکر نازد کہ مرا از لب شیرین تو کامست

یاد باد آنکہ چو چشمت بتابم می گشت معجز عیسویت در لب شکر فا بود
کنوں کہ چشمہ قدست لعل نوشینست سخن بگوی و ز طوطی شکر در رخ حار
علاوقی کہ ترا در چہ ز نغدانست بکنہ آں نرسد صد ہزار فکر عینق
بکشاپستہ خنداں و شکر ریزی کن خلق را از دہن خویش مینداز بشک
طبع در آں لب شیریں نکردنم اولی دلی چگونہ مگس از پی شکر نرود
سعدی نے معشوق کے دہن کو نمکدان سے تشبیہ دی اور اسی مناسبت
سے نمک خوردہ کباب کا ذکر کیا۔ یہاں تک تو ٹھیک تھا لیکن خندہ شیریں اور
نمکدان کو ملانے کی کوشش بلاغت کے خلاف معلوم ہوتی ہے :

از خندہ شیریں نمکدان دہانت

خوں میرود از دل چو نمک خوردہ کبابی

ایک جگہ معشوق کی ملاحات کی طرف اشارہ ہے کہ وہ عاشق کے زخم کو تلاش
کرتی ہے تاکہ اس میں کچھ کے دے :

ایں چہ نظر بود کہ خونم برینست ایں چہ نمک بود کہ رشیم بجست
حافظ نے معشوق کی ملاحات کا اپنے مخصوص انداز میں اس طرح ذکر کیا ہے :

چو خسروان ملاحات بہ بندگان نازند

تو در میا نہ خداوندگار من باشی

ہم نے سعدی کے کلام کی جو چند مثالیں دی ہیں ان سے یہ سمجھ نہ سبھا
جائے کہ اس کے یہاں بلند اور معنی خیز اشعار کی کمی ہے۔ اصل میں سعدی اور
حافظ کے لب و لہجہ کا فرق ان کے اندرونی جذباتی تجربوں کا فرق ہے۔ سعدی نے
بعض جگہ سادگی کو دلاور بنایا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ اشارہ کرنے کے بجائے وہ
پوری بات کہتا ہے۔ حافظ کبھی پوری بات نہیں کہتا بلکہ اشارے اور کٹانے
سے اپنا کام نکال لیتا ہے۔ اب سعدی کی شاعری کے چند نمونے ملاحظہ ہوں :
سعدی: توئی مشبہ دلی کا کوفت یا مگر مچ نہ باشد شب تنہائی را

ایک کس بی دامن ترینیت اتنا دیوان
بازی پوشند و ما بر آفتاب انگنبدہ ایم
حدیث عشق نڈلند کسی کہ در ہمہ عمر
بسر نکوفتہ باشد در سہائی را
ماجرای عقل پر رسیدم ز عشق
گفت محروست و فرمائش نیست
ای تماشا گاہ عالم روی تو
تو کجا بہر تماشا میروی
گر کند میل بخوبان دل من خودہ مگیر
کیں گناہیت کہ در شہر شما نیز کنند
ماقظ نے اوپر کے شعر کے مضمون میں مزید بلاغت پیدا کر دی :

من ارچہ عاشقم و رند و مست و نامہ سیاہ
ہزار شکر کہ یاران شہر بی گنہ اند
بعض جگہ ماقظ کی فنی تخلیق کے محرک سعدی کے اشعار ہوئے ہیں :

سعدی :

ای بلبل اگر نالی من یا تو ہم آواز م
تو عشق گل داری، من عشق گل اندامی
حافظ :

بنال بلبل اگر بامنت سہریار است
کہ ماد و عاشق زایم و کار ما زاریست
سعدی :

در حسرت قامتت بمیراد
ہر سرو سہی کہ بر لب جوست
حافظ :

نثار روی تو ہر برگ گل کہ در چمنست
فدای قدی تو ہر سروین کہ بر لب جوست
سعدی :

چگودہ شکر ایں نعمت گزارم
کہ زور مردم آزاری ندارم
حافظ :

من از بازوی خود دارم بسی شکر
کہ زور مردم آزاری ندارم

لے علی عشق نے "نقش از ماقظ" میں سعدی اور حافظ کا موازنہ کیا ہے۔ ماقظ عشق کے شعروں کو "چند مردم بی
ماقظ کے ان اشعار کی شانہ می کہ جو سعدی، سلمانہ سادی اور نظامی کے شعروں سے ملے ہیں۔

مندرجہ بالا شعر میں حافظ نے نہ صرف یہ کہ سعدی کا مضمون مستعار لیا بلکہ اس کا ایک مصرع ہو بہو اپنے شعر میں شامل کر لیا۔

سعدی میں حافظ کے مقابلے میں موسیقیت کی کمی ہے۔ حافظ کا پورا کلام موسیقی میں رچا ہوا ہے۔ موسیقی حرکت ہے اور استعارہ بھی حرکت ہے۔ جہاں موسیقی ہوگی وہاں استعارہ کا زور و شور بھی ہوگا۔ یہی وجہ ہے کہ خسرو کے یہاں جو موسیقی کا ماہر تھا، یہ مقابلہ سعدی استعارے زیادہ ہیں لیکن اتنے نہیں جتنے کہ حافظ کے یہاں۔ ویسے بعض جگہ حافظ نے خسرو کا اثر بھی قبول کیا ہے۔ برغیزم کی ردیف میں اس نے خسرو کی غزل پر غزل کہی ہے۔ بعض جگہ خسرو کا مضمون بھی لے لیا ہے۔ مثلاً:

خسرو:

از پس مرگ اگر بر سر خاکم گذری بانگ پایت شنوم نعرہ زناں برغیزم
حافظ:

بر سر ترمت من بای و مطرب ہنشیں تا بہریت ز لہد رقص کساں برغیزم
حافظ کے مقابلے میں سعدی اور خسرو دنیاوی اعتبار سے کامیاب تھے۔ دونوں نے اپنے زمانے کے معاشرتی احوال سے مفاہمت کر لی تھی۔ حافظ نے معاشرتی شعور کی تطہیر کے لیے نظم اجتماعی (ایس بلبش منٹ) کے خلاف بغاوت کی اور اپنی دنیاوی ناکامی کی تلافی اپنی متحرک شاعری کے ذریعے کی۔ اپنے ہم عصروں کے ہاتھوں اس نے جو غم اٹھائے اور مصائب برداشت کیں، انھیں سے اس نے اپنی تخلیقی مسرت حاصل کی۔ اسے یقین تھا کہ اس کا اخلاص بالآخر بار آور ہوگا۔ اسی لیے غموں میں بھی اس کے لبوں پر ہمیشہ مسکراہٹ کھیلتی رہی اور اس کا ”فاطر امیدوار“ کبھی مایوسی کا شکار نہیں ہوا۔ چونکہ سعدی اور خسرو کی طرح وہ معاشرتی رسوم و روایات کا پابند نہ تھا اس لیے اس کے زمانے کے علماء، صوفیاء، زناد سب کے سب اس کے مخالف ہو گئے۔ اور اسے مدد کی کمی کی خدمت سے بھی

برطرف ہونا پڑا جس کی وجہ سے اس کی زندگی بڑی تنگدستی اور افلاس میں گزری۔ اس کی نسبت اس کے کلام میں جا بجا اشارے ملتے ہیں جن کا ذکر پچھلے صفحات میں آچکا ہے۔ حافظ نے اپنے دل کو یہ کہہ کر تسلی دی کہ میرے مقدر میں ہی تھا کہ میں معاشرے کے خلاف بناوٹ کروں اور لوگ میری مخالفت کریں۔ تقدیر کا جو کچھ لکھا ہے اس کا گلہ شکوہ بے فائدہ ہے۔ ہاں، میں مطمئن ہوں کہ قدرت نے مال و متاع نہ سہی، ایسی غزلیں کہنے کی مجھے قابلیت عطا کر دی جو نہ صرف سمرقند اور کشمیر میں بلکہ عرش معلّٰی پر بھی گائی جاتی ہیں :

حافظ از مشربِ قمت گدانا انصافیت طبع چوں آب و غزلہای رواں مارا بس
ز چنگِ زمرہ شنیدم کہ مبعوم میگفت غلام حافظ خوش لب و خوش آواز م
بشعر حافظ شیراز میرقصند و مینا زند سیہ چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی
اقبال نے بھی بڑی خود اعتمادی کے ساتھ اپنی شاعری کی عظمت کا اس طرح ذکر کیا ہے :

جز نالہ نمیدانم گویند غزل خوانم این حدیث کہ چوں شبنم بر سینہ من ریزی
بکسی عیاں نکردم ز کسی نہاں نکردم غزل آنچنان سرودم کہ بروں قناد رازم
من آں جہان خیالم کہ فطرت ازلی جہان بلب و گل را شکست و ساخت مرا
نفس بہ سینہ گدازم کہ طائرِ حرمم تو آن زگری آواز من شناخت مرا
بصدای درد مستی بنوای دلپذیری خم زندگی کشادم بجہان تشنه میری

لفظی صنائع و بدائع

شاعری کے موضوع بدلتے رہتے ہیں۔ پیرایہ بیان میں بھی تبدیلیاں ہوتی ہیں۔ لیکن استعارہ و تشبیہ اور دوسرے صنائع ہر زبان میں ہمیشہ حسن بیان کا جوہر رہے ہیں۔ ان سے محاسن کلام کی معنویت پیدا ہوتی ہے۔ انگریزی زبان میں شاعر کے استعاروں اور دوسرے صنائع کی برجستگی کا کوئی دوسرا شاعر مقابلہ نہیں کر سکتا۔

سمبولٹ تحریک نے ایڈگرائلین پو کو اپنا امام بنایا اور پودلیہ اور مالارے جیسے شاعروں نے اس کی تعریف و توصیف میں زمین آسمان کے قلابے ملائے لیکن اگر خاص فنی معیار سے جانچا اور پرکھا جائے تو اس کی علامت نگاری اور صنائع مصنوعی اور دور از کار نظر آتے ہیں۔ وہ شیکسپیر کی گرد کو بھی نہیں پہنچتا۔ عالمی ادب کی تاریخ میں اس کا کوئی خاص مقام نہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اس کا کلام پڑھنے سے محسوس ہوتا ہے کہ اس نے صنائع، صنائع کی خاطر رہتے ہیں۔ وہ زبان و بیان کا قدرتی جز نہیں بلکہ مصنوعی طور پر عائد کیے گئے ہیں۔ جس طرح انگریزی میں شیکسپیر کے صنائع قدرتی ہیں، اسی طرح فارسی میں حافظ کے ہیں۔ وہ زبان و بیان کا جز ہیں جنہیں علامہ نہیں کیا جاسکتا۔ ایڈگرائلین پو کا ابہام و ابہام، چستان بن گیا ہے۔ اسے سمجھنا بلیسا ہی ہے جیسے کہ پہیلی بوجھنا۔ یہی کیفیت فرانسیسی علامت نگاروں (سمبولٹ) کی ہے۔ اسی لیے یہ چستانی شاعری زیادہ مقبول نہیں ہوئی۔ حقیقت میں جب تک شاعر صنائع کو جذبہ تخیل کا حصہ نہیں بناتا اس وقت تک وہ رسمی اور آرائشی رہتی ہیں۔ ایسی صورت میں لازمی طور پر ان میں تصنع اور تکلف راہ پا جاتا ہے جو شاعری کی جڑوں کو کھوکھلا کر دیتا ہے۔ علامت نگاروں نے بعض اوقات مثالی پیکروں کو صنائع کے طور پر استعمال کیا لیکن اس کا نتیجہ بھی سپاٹ پن کے سوا کچھ نہیں نکلا۔ چونکہ جذبہ تخیل ان میں قدرتی طور پر پیوست نہیں اس لیے وہ مضمون سے الگ تعلق نظر آتے ہیں جیسے کسی نے زبردستی ان کی ٹھونس ٹھانسی کر دی ہو۔ لفظی پیکر تراشی کرنے والے امیجٹ شاعروں کے علائم اور پیکر بھی سمبولٹ شاعروں کے کلام کی طرح لفظی بازی گری معلوم ہوتے ہیں۔ ان سے جذبہ کا اُبھار بھی نہیں نظر آتا۔ اگر یہ ہوتا تو بھی عظمت تھا۔ اس میں بھی شاعرانہ صداقت ہو سکتی ہے۔ لیکن ان کی تو ہر بات بے منہم ہے۔

شعر شاعر کی اندرونی زندگی کا تجربہ ہے جس میں وجدان و تخیل کو بڑا دخل ہے۔ تخیل ہی صنائع کا جنم داتا ہے۔ وہ لاشعور کی یادوں کو کھنگال کر ان میں سے

صنائع سے حقیقی جوہر کو باہر کھینچ نکالتا ہے۔ اس کام میں جذبہ اس کا مساوی اور شریک کار ہوتا ہے۔ حافظہ کے یہاں صنائع سے معانی کا گہرا تعلق ہے جو اس کے ذہن میں لفظوں کے ساتھ ہی ابھرتی ہیں۔ اس کا تخیل صنائع سے تصورات کی وضاحت کا کام بھی لیتا ہے اور انھیں چھپانے کا بھی۔ شاعر جب کوئی زندہ اور متحرک استعارہ استعمال کرتا ہے تو اس کی تازگی اور جدت ایسی ہوتی ہے جیسے کوئی بات کسی پر منکشف ہو گئی ہو۔ پھر تخیل ان کی اصلیت سے انھیں ہٹا کر اپنا رنگ چڑھا دیتا ہے۔ استعارے کی بدولت شعر حقیقت کا سیدھا سادہ بیان نہیں رہتا بلکہ اس میں آڑا تر چھاپن لازمی طور پر آجاتا ہے۔ صنائع میں لفظوں کے ذریعے تصویر کشی بھی کی جاتی ہے۔ اس تصویر کشی سے صرف نظر ہی لذت اندوز نہیں ہوتی بلکہ سماعتی یا دین بھی براہِ گنت ہوتی ہیں۔ غالب نے اسی کو جنت نگاہ اور فردوس گوش کہا تھا۔ یہ تصویر کشی چاہے کتنی ہی ذہنی یا جذباتی کیوں نہ ہو، اس میں حتیٰ عنصر ہمیشہ موجود رہتا ہے۔ اگر استعارے کی جمالیاتی تخلیق میں جدت اور تازگی نہیں تو وہ میکائی ہو جائے گی۔ شاعر جس طرح اپنے اندرونی روحانی تجربوں کو استعارے کے ذریعے ظاہر کرتا ہے اس طرح کبھی وہ انھیں مثالی پیکروں کا جامہ زیب تن کرتا ہے۔ یہ بھی پہلے لاشعور اور وجدان میں جنم لیتے ہیں اور بعد میں شعوری طور پر ان کی نوک پلک درست کی جاتی ہے۔ یہی حال تمام صنائع کا ہے۔ شعر کی ہیئت میں ان کی بڑی اہمیت ہے۔ ان کا ایک بڑا فائدہ یہ ہے کہ ان سے مطالب سمٹ آتے ہیں اور ان کے ذریعے رجز و کنایہ کو ابھارنے میں مدد ملتی ہے۔ حافظہ کے یہاں استعارہ بالکنایہ کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ اس کے باعث معانی کے پھیلنے کے بجائے ایجاز و اختصار پیدا ہو جاتا ہے۔ ذہنی تلازمے اور معنوی رابطے یکجا ہو جاتے ہیں۔ حافظہ اور دوسرے شاعروں کی طرح استعاروں کا تعاقب نہیں کرتا بلکہ وہ خود اس کی طرف پلکتے ہوئے آتے اور اس کے تغزل کے حسن و زیبائی کو نکھارتے ہیں۔ جہاں وہ استعارے کو ظاہر نہیں کرتا وہاں وہ رجز کے طور پر اس کے لیے میں قلیل

ہو جاتا اور اس کے باطنی تجربے کی غمازی کرتا ہے۔ جذبے کے اُبھاؤ اور پیدگی کو ظاہر کرنے کے لیے بہت سے لفظوں کا استعمال کرنا ضروری ہے لیکن استعارہ بالکنۃ چند لفظوں میں اسے نمایاں کر دیتا ہے۔ اس میں وہ سب تلازمات آجاتے ہیں جو جذبے کی تصویر کے ارد گرد گھومتے رہتے ہیں۔ حافظ کے یہاں استعارے کے استعمال میں معنوی بوجھل پن نہیں اور نہ کہیں فکر کی تازگی اور جدت ٹھنسی لگی ہے۔

حافظ کی غزل ایک نمونہ پر شکل کے مثل ہے جس کے سب اجزا باہم مربوط اور ہم آہنگ ہیں۔ موضوع چاہے کچھ ہو، فضا کی وحدت برقرار رہتی ہے۔ اس کے یہاں استعارہ جذبے اور اداسک دونوں پر محیط ہے۔ یہی سبب ہے کہ جہاں اس نے بیانیہ انداز اختیار کیا وہاں بھی وہ مبہم طور پر ہمیں کچھ بتاتا اور کچھ چھپاتا ہے تاکہ قاری کا تخیل خلا کو پُر کرے اور احساس اس کے جذبے کی تہ تک پہنچنے کی کوشش کرے۔ ایسا کرنے میں لازمی طور پر خود قاری کے ذہنی اور جذباتی تناؤ میں اضافہ ہوتا ہے جس سے وہ لذت محسوس کرتا ہے۔ اس کے صنائع اور خاص کر استعارے اس کے اندرونی روحانی تجربے کی فلسفی پراسراریت کی غمازی کرتے ہیں۔ ان سے اس جذباتی فضا اور کیفیتوں کا پتا چلتا ہے جو شاعرانہ تخلیق کے وقت اس کی شخصیت پر چھائی ہوئی تھیں۔ حافظ کے صنائع اس کے لاشعور کی دین ہیں۔ کچھ ایسا لگتا ہے کہ اس کی شاعری کے الفاظ، صنائع کے لیے ہیں، نہ کہ صنائع لفظوں کی بندشوں کے لیے۔ اس کے یہاں صنائع سے لفظوں کے چہرے کی پڑھائی دور ہو جاتی اور ان میں زندگی کی تابناکی اور رونق آ جاتی ہے۔ کبھی ایسا لگتا ہے جیسے اس کی غزل کا ہر لفظ، لفظ نہیں، کشفی پیکر ہے۔ کہیں ہر لفظ گاتی ہوئی تصویر بن جاتا ہے اور کہیں رنگین نغمہ حیرت ہوتی ہے کہ سپاٹ لفظوں میں یہ اثر پڑی کہاں سے آگئی؟ اس کا ماز حافظ کے لہجے میں تلاش کرنا چاہیے جس کے حقیقی میں استعاروں کو بڑا دخل ہے۔ اس کے استعارے اکثر اوقات کرب

ہیں جن میں مختلف صنائع ملی جلی ہوتی ہیں۔ جس طرح اس کے یہاں حقیقت اور مجاز ملے جاتے ہیں، اسی طرح اس کے استعاروں کا بھی یہی انداز ہے۔

استعارے کی بنیاد اصل ہے۔ تشبیہ میں مبالغے سے استعارہ جنم لیتا ہے۔ استعارہ بادشاہ ہے اور تشبیہ اس کی کینیز۔ استعارہ، تشبیہ اور کنایہ علم بیان کے بنیادی عناصر ہیں اور دوسرے صنائع انھی سے نکلتے ہیں۔ اگر استعارے میں مشبہ کو ترک کر دیں اور مشبہ بہ کو مذکور رکھیں تو یہ استعارہ بالتحریج ہے جسے استعارہ عامیہ بھی کہتے ہیں۔ اگر مشبہ بہ کو مذکور اور مشبہ کو معزوک کریں تو یہ استعارہ بالکنایہ ہے۔ استعارہ تخیلیہ میں حقیقت تخیل کا رنگ اختیار کر لیتی ہے۔ یہ فالص مجاز ہے جس میں حقیقت سے زیادہ لطف و رعنائی آ جاتی ہے۔ حافظ نے اپنے روحانی تجربے میں جس طرح الوہی حقیقت اور مجاز میں توازن قائم رکھا، اسی طرح اس نے اپنی غزل میں بھی اس اصول پر عمل کیا۔ دراصل یہ اس کی طبیعت اور مزاج کی افتاد اور اس کے لیے بالکل فطری ہے۔ استعارہ کا حاصل یہ ہے کہ مشبہ بہ کو عین مشبہ خیال کریں۔ مستعار منہ اور مستعار لہ کی یکجائی ایک شخص ایک شے یا کسی ایک کیفیت میں وجہ جامع کے ذریعے سے کی جاتی ہے۔ مثلاً محبوب کے رخسار کی تابناکی کو چاند یا سورج کے استعارے سے ظاہر کریں تو روشنی اور چمک ایک وجہ جامع ہے۔ اگر رخسار کا گل سے استعارہ کریں تو رنگینی وجہ جامع ہے۔ وجہ جامع حتیٰ بھی ہو سکتی ہے اور عقل بھی۔ اگر یہ نہ ہو تو استعارہ فہم سے بعید چیتاں بن جائے گا۔ حافظ کے مرکب استعاروں میں معانی کی بڑی وسعت ہے۔ اس کے یہاں تضاد اشیا اور متضاد کیفیاتیں یکجا ہو جاتی ہیں جو اس کی بلاغت کا خاص انداز ہے۔

استعاروں کی مثالیں : حافظ نے زنگی (جشی) کا استعارہ کئی جگہ برتا ہے۔

دراصل بنو امیہ، بنو عباس اور فاطمی اور سلجوقی

سلطنتوں میں جشی شکر تھے جو جنگ آزمائی میں شہرت رکھتے تھے۔ ان کے علاوہ جشی غلام اور کینیزین ملازموں اور بچوں کو دودھ پلانے والی دایموں کی حیثیت

سے مغربی ایشیا اور ایران میں رکھی جاتی تھیں۔ ان کی نسبت فارسی ادبیات میں ذکر ملتا ہے۔ مثلاً انورسی معشوق کی زلفوں کو کھیل کود کرنے والے حبشیوں سے تشبیہ دیتا ہے :

رخسارہ چو گلستان خنداں
زلفین چو زنگیان لاعب

خاتانی کہتا ہے کہ کالے کالے بادلوں سے ابر پھولوں پر اس طرح برستے جیسے حبشی دایہ روئی بچے کو دودھ پلا رہی ہو۔ تشبیہ میں استعارے کا لطف پیدا کیا ہے۔ پھول کو روئی بچہ فرض کیا، کالے ابر کو حبشی دایہ اور بارش کو دودھ کی دھار کہا جو چھاتی میں سے نکلتی ہے۔ پھر سیاہ پستان اور سفید سفید دودھ کی دھاروں میں صنعت تضاد بھی اپنی بہار دکھا رہی ہے۔ پستان اگرچہ کالی ہیں لیکن چونکہ ان کے اندر سے نور کی طرح شفاف دودھ کی دھاریں نکلتی ہیں اس لیے ان پر بھی نور کا اطلاق کر دیا۔ اس شعر میں محسوسات کو صنائع شعری میں بڑی خوبی سے سموایا اور تصویر کشی کا کمال دکھایا ہے :

ابر از ہوا بر گل چکاں ماند بزنگی دایگان
در کام رومی بچکاں پستان نور انداختہ

نظامی نے محبوب کی زلفوں کو ان حبشیوں سے تشبیہ دی ہے جو کھجور کی چوٹی پر بیٹھے کھجوریں توڑ رہے ہوں۔ محبوب کا کشیدہ قامت سرو سیمیں کے مثل ہے۔ کھجور کے درختوں کی اقسام میں ایک ایسی قسم بھی ہے جس کے تنے کا رنگ سفیدی مائل ہوتا ہے۔ اسے سرو سیمیں سے تشبیہ دی ہے۔ اس شعر میں زلف مستعار اور زنگی مستعار منہ اور وجہ جامع سیما ہی ہے۔ اس میں بھی استعارہ، تشبیہ کے انداز میں :
کشیدہ قامتی چو سرو سیمیں دوزنگی بر سر غنچش رطب چین

حسیت کی بہترین مثال انورسی کے اس شعر میں ہے جس میں کہا ہے کہ محبوب کی سُرین کی فرہبی اور گدازین اور اس کی کرکی لاغری اور نزاکت ایسی ہے جیسے پہاڑ ایک پتے میں لٹکا ہوا ہو۔ بھلا ایسا تا شا کسی نے دیکھا ہے ؟ شعر میں استفہام اور کہ :

’کادہ‘ کی تجنیس نے خاص لطف پیدا کر دیا۔ ’کہ‘ کا لفظ استفہامیہ ہے اور ’کادہ‘ اور ’کودہ‘ دونوں کے مختلف کے طور پر بھی استعمال ہوتا ہے۔ تنکے کے لیے آتا ہے تو زیر کے ساتھ اور کودہ کے مختلف کی حیثیت سے آتا ہے تو پیش کے ساتھ۔ شعر میں تشبیہ و تجنیس کو یکجا کہ کے بلاغت کا حق ادا کیا ہے۔ حافظ کے یہاں خالص حسیّت کی مثالیں شاذ و نادر ہیں۔ اس کے تشبیہ و استعارہ میں حسی اور عقلی عناصر بڑے مجملے ہوتے ہیں۔

حدیث سرین و میانش چگویم

کہ دیدہ است کو ہی معشوق بکا ہی

حافظ کے یہاں لشکر کا استعارہ اس طرح بڑا گیا ہے کہ غم نے لشکرِ زنگ کی طرح میرے دل پر قبضہ کر لیا۔ اس کے مقابلے کے لیے محبوب کے تابناک چہرے کا رومی لشکر آگیا اور اس نے لشکرِ غم کو مار بھگایا۔ لشکرِ زنگ غم کی اور رومی لشکرِ محبوب کے دیدار کی مسرت کی نمائندگی کرتا ہے۔ جس طرح حبشی لشکرِ رومی لشکر کے مقابلے میں نہیں ٹھہر سکتا، اسی طرح غم کی تاریکی، مسرت کی روشنی سے شکست کھا لئے گی۔ زوائیدن یا زوددن کے مصدر کی مناسبت بھی قابلِ توجہ ہے۔ اس کے معنی زنگ چمڑانا اور صاف کرنا۔ سیہ زنگ کے لیے دونوں معنی چسپاں ہوتے ہیں۔ شعر میں استعارے اور محسنِ تعالٰی کو بڑی چابکدستی سے سمویا ہے۔ لشکرِ دلا کے ساتھ صنعتِ مقابلہ اور رعایتِ لفظی سے خاص لطف پیدا کیا ہے :

غمی کہ چوں سپہ زنگ ملک دل گرفت

زخیل شادی روم رخت زداید باز

ایک جگہ ”سیاہ کم بہا“ (بے حقیقت حبشی) کا استعارہ استعمال کیا ہے۔ مضمون یہ باندھا ہے کہ گلِ بنفشہ کو دیکھو، کیسا دامخدا رہتا ہے کہ باوجود حبشی ہونے کے میرے محبوب کی زلف کے مقابلے میں آتا ہے۔ میں اس کی اس حرکت پر اس سے بہت ناراض ہوں :

زبنفشہ دلف دارم کن زلف او زند دم تو سیاہ کم بہا میں کہہ در دلف دلم

حافظ نے لشکر کشی کا استعارہ دوسری جگہ بھی بتا ہے :

تا لشکر غمت بگنجد ملک دل خراب جان عزیز خود بنوای فرستمت
اگر غم لشکر انگیزد کہ خون عاشقان ریزد من و ساقی بہم تازیم و بنیادش بر اندازیم
ہر پیش خیل خیالش کشیدم ابلق و چشم ہاں امید کہ آں شہسوار باد آید
گرم صد لشکر از خواباں بقتصد دل گیس سازند محمد اللہ والنتہ بتی لشکر شکن دارم
لشکر غم کے علاوہ حافظ نے سلطان غم کا استعارہ بھی استعمال کیا ہے۔ وہ اس کے ظلم و زیادتی سے میخانے میں جا کر پناہ لیتا ہے :

سلطان غم ہر آنچہ تواند بگو بکن
من بردہ ام ببادہ فروشاں پناہ ازو
لشکر کی مناسبت سے حافظ نے قلب (یعنی لشکر کی درمیانی سپاہ) جس کے ساتھ سردار یا بادشاہ ہوتا ہے) کی اصطلاح بھی بطور استعارہ استعمال کی ہے :
بزل ف گوی کہ آئین دلبری بگذار
بفرزہ گوی کہ قلب ستمگری بشکن

اقبال نے لشکر کشی کے استعارے کو اس طرح باندھا ہے :

اگرچہ عقل فسوں پیشہ لشکر کی انگینت
تو دل گرفتہ نباشی کہ عشق تنہا نیست

حافظ کے یہاں عروس کی معصومیت، دوشیزگی اور تازگی کے تصور نے عجب نقل کھلائے ہیں۔ یہ تصور اس کے جذبہ تخیل کے تاروں کو چھیڑتا ہے کیونکہ یہ زندگی کی شادابی، بار آوری اور امید پروری کا استعارہ بالکل نیا ہے۔ عروس چمن، عروس پنہ، عروس ہنر، عروس طبع، عروس سخن، عروس دختر، عروس بخت اور عروس جہاں کے استعاروں میں اس نے اپنے تخیل کی رنگارنگی سمودی ہے :

یادہ کہ نو عروس چمن حد حسن یافت کار این زباں ز صحت دلالہ میرود
عروس خند رسید از حرم بطالع سعد ہمینہ دل و دیں میبرد بوج حسن

ای عروس ہنر از بخت شکایت منا جملہ حسن بہار ای کہ داماد آمد
 عروس طبع را زہر ز فکر بکرمی بندم بود کزد دست ایام بدست افتد نگاہش
 حافظ عروس طبع مرا جلوہ آرزو ست آیینہ ندام از آن آہ میکشم
 کس چہ حافظ کشاد از رخ اندیشہ نقاب تا سر زلف مردمان سخن شانہ زدند
 عروسی بس خوشی ای دختہ رز ! ولی گہ گہ سزاوار طلاق
 عروس بخت در اکں جملہ باہزاراں ناز شکستہ کسمہ و بزلف مشک ناب زدہ
 جمیلہ ایست عروس جہاں ولی ہمدار کہ ایں مخدرہ در عقد کس نمی آید
 عروس جہاں گرچہ در مدہ حسنہ ز مدہ میبرد شیوہ بیوفائی
 آفتاب نے عروس لالہ کا استعارہ فارسی اور اردو دونوں میں برتا ہے :

حنا ز خون دل نو بہار می بندد عروس لالہ چہ اندازہ تشنہ رنگ است
 عروس لالہ بروں آمد از سراچہ ناز بیا کہ جان تو سوزم ز حرف شوق انگیز
 عروس لالہ مناسب نہیں ہے مجھ سے عجب کہ میں نسیم سحر کے سوا کچھ اور نہیں
 حافظ کی بلاغت کا یہ فاض انداز ہے کہ وہ اپنے استعاروں سے تصویر کشی کا
 کام لیتا ہے۔ جب وہ ایسا کرتا ہے تو اس کے مثالی پیکر متحرک تشخص اختیار
 کر لیتے ہیں۔ کبھی کیفیات، محسوسات کے رنگ میں جلوہ افروز ہوتی ہیں۔
 ساقی کو خطاب کیا ہے کہ تو شراب کے تابناک چراغ کو آفتاب کے سامنے رکھ
 دے اور اس سے کہہ کہ صبح کی مشعل کو اس سے روشن کر۔ اس سے بتلانا یہ مقصود
 ہے کہ آفتاب بھی شراب کی روکشی اور چمک دمک کا محتاج ہے۔ اس سے
 شراب کی فضیلت ظاہر کی ہے۔ یہ بھی مطلب ہو سکتا ہے کہ منوار کی صبح بنیر
 صبحی کے نہیں ہوتی، گویا کہ صبح کا انحصار صبحی پر ہے، ورنہ اس کے نزدیک صبح
 جیسی ہوئی ویسی نہیں ہوتی۔ انداز بیان کے ابہام اور ترچھے پن کے باوجود
 ایسا محسوس ہوتا ہے کہ جیسے ساقی متحرک اور انتظام میں مصروف ہے اور آفتاب
 سے گفتگو کر رہا ہے۔ اس شعر میں ساقی اور آفتاب دونوں نے تشخص اختیار کر لیا ہے۔

نقل قول سے تصویر کشی میں ابہام نہیں رہتا بلکہ وہ ہماری نظروں کے سامنے مکمل شکل میں آجاتی ہے۔ یہاں حلقہ نے اپنی فنی کیسٹگری کے بصری اور سماعتی دونوں کیفیات کو آمیز کر دیا:

ساتی چراغ می برہ آفتاب دار

گو بر فروز مشعلہ صبح گاہ ازو

اسی غزل کے مطلع میں خود اپنی تصویر کھینچی ہے۔ حافظ عاشقوں کی محفل میں بیٹھے اپنا ساز درست کر رہے ہیں تاکہ اپنی زمرہ سنجی سے سب کے دلوں کو گرا دیں۔ پھر اہل محفل دعا کرنے لگتے ہیں کہ بار الہ! یہ بزم اسی طرح حلقہ کے وجود سے فیضان حاصل کرتی رہے۔ بلاغت دیکھیے کہ اپنے لیے خود دعا نہیں کرتے بلکہ مجلس عشاق سے کرواتے ہیں۔ نقل قول کے علاوہ لفظوں سے جو تصویر کشی کی ہے وہ دلکش اور مکمل ہے۔ مجلس عشاق کا مترسک منظر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ حلقہ کا ساز درست کرنا اور اہل مجلس کا ہاتھ اٹھا اٹھا کے حلقہ کے لیے دعائیں کرنا ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گویا ہم بھی اس میں شریک ہیں :

حافظ کہ ساز مجلس عشاق راست کرد

خالی مہر دہرہ میں بزم گاہ ازو

دنیا جانتی ہے کہ شیر آہو کا شکار کرتا ہے۔ حافظ اٹنی ٹنگا بھاتے ہیں۔ وہ محبوب کے آہوئے چشم سے آفتاب کے شیر کا شکار کرتے اور اس کی ابروؤں سے مشتری کی کمان کو توڑ دیتے ہیں۔ مطلب یہ کہ محبوب کی آنکھوں کی روشنی کے سامنے آفتاب کی تابانگی اور اس کی ابروؤں کے آگے مشتری کی کمان ہٹا ہے۔ برج اسد اور برج قوس کی طرف بھی کٹا ہے۔ اس شعر میں حلقہ نے مترسک استعمال کیا ہے:

اس شعر کا پہلا مصرعہ تقریباً "حافظ کہ ساز مجلس عشاق راست کرد" ہے، مسعود فرزاد میں

"حافظ کہ ساز مجلس عشاق راست کرد" ہے۔ میں نے اسی کو ترجیح دی ہے۔

باہوان نلرشیر آفتاب بگیر باہردان دوتا قوس مشتری بشکن

پھر اسی غزل میں استعارہ میں مقابلے کا پہلو نکالا ہے۔ سنبل کی خوشبو کو جب
باد بہاری فضا میں پھیلاتی ہے تو مناجاہت کی زلف مشکیں اس کی شیشی کو نیچا دکھا دیتی
ہے، یعنی اس کی خوشبو، سنبل کی خوشبو سے کہیں بڑھ کر ہے :
پر عطر ساسی شود زلف سنبل از دم باد
تو قیامت ز سر زلف جبرئ بشکن

ایک جگہ غم اور میخانہ عشق کی تصویر کشی کی ہے۔ غم تشخص اختیار کر لیتا اور میخانہ
عشق کے دروازے پر میرا استقبال کرتا ہے۔ وہ مجھ سے کہتا ہے کہ آ، اور گو۔ ہمیں کا
ہوجا میں تیری آمد پر تجھے مبارکباد دیتا ہوں۔ مستعار لے ہوئے معنی تمام تر متحرک
تھیں۔ فک شعریں کیفیت کو تشخص عطا کیا ہے اور اس میں تشبیہ کے سوا ایک مناسبت
سے لطف کلام میں اضافہ کیا ہے۔ حقیقی اور مجازی معنی میں اگر مناسبت اور
علاقہ تشبیہ سے ہے تو وہ استعارہ ہے اور اگر تشبیہ کے علاوہ کوئی اور علاقہ ہے تو اسے
مجاز مرسل کہتے ہیں۔ اس میں سبب سے مسبب اور لازم سے ملزوم مراد لیتے ہیں :
تا شدم حلقہ مجوش در میخانہ عشق

ہر دم آید غمی از تو بمبار کب بادم

دل سے پوچھتے ہیں کہ تو محبوب کی زلف کے غم میں خوشی خوشی پہننے کو تو
بھٹس گیا لیکن بتا کہ وہاں تیرا کیا حال ہے ؟ باد صبا آئی تھی، وہ کہتی تھی کہ تو بڑا
آشفۃ حال ہے۔ نہ جانے وہ شعیب کہتی تھی کہ نہیں۔ باد صبا کو تشخص عطا کر کے
اس سے گفتگو کا سماں باندھا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ سب معانی مستعار ہیں اور
تادیل کے طور پر پیش کیے گئے ہیں۔ مجاز مرسل میں رمز و کنایہ بھی ملاحظہ طلب
ہیں :

از مین زلفش ای دل مسکین چگونہ
کا شفتہ گفت باد صبا شرح حال تو

اس شعر میں زلف کو تشفی دے کر اس سے قول و قرار کیا ہے کہ چاہے سر چلا جائے لیکن میں تیرے قدموں پر سے نہیں اٹھوں گا۔ زلف اور سر کی مناسبت اور رعایت سے شعر میں خاص لطف پیدا ہو گیا۔ لفظ سر کو دو جگہ جس طرح استعمال کیا ہے اس میں تجنیس تام ہے۔ اس طرح مجاز مرسل اور تجنیس اور رعایت لفظی کو یکجا کر دیا ہے۔ یہ ماقظہ کی بلاغت کا خاص انداز ہے :

ہیا کہ با سر زلفت قسار خواہم کرد
کہ گر سرم برود برندارم از قدمت

خورشید کا استعارہ استعمال کیا ہے کہ میرے دل سے جو شعلہ اٹھا تھا وہ آسمان پر پہنچ کر خورشید بن گیا۔ اس کی روشنی اور حریت سب میرے دل کی دین ہیں۔ ماقظہ کی یہ تاویل بالکل انوکھی ہے :

اِس آتشِ نہفتہ کہ در سینہ منست
خورشید شعلہ الیت کہ در آسماں گرفت

بادل لطف و کرم کا استعارہ ہے اور بکلی عشق و محبت کی آگ کا۔ ماقظہ کہتا ہے کہ خدا کرے میرے دل میں محبت کی آگ ہمیشہ قائم رہے۔ زمین دل کا استعارہ ہے۔ محبت میں لطف و کرم کے ساتھ شعلہ و آتش بھی ہے جو دل کو خاکستر کر دیتی ہے۔ عاشق یہ سب کچھ جانتے ہوئے بھی ان شعلوں سے کھیلتا ہے :

پراغِ صاعقہ آں سحابِ روشن باد
کہ زد بخزم ما آتشِ محبت او

زمین کو دل کے استعارے کے لیے دوسری جگہ بھی استعمال کیا ہے اور یہ مضمون باغیرا ہے کہ آگ وہ نہیں جس پر شمع ہستی ہے بلکہ اصل آگ تو وہ ہے جو ہوائے کے دل کو جلاتی ہے۔ جس طرح دھقان کی محنت کا حاصل زمین ہے اسی طرح سوزِ عشق کا حاصل دل ہے :

آتشِ بانیست کہ از شعلہ او عندد شمع آتشِ آنست کہ در زمین پر داند زردند

یہ صبح ہے کہ دخترِ زکافرب انسانی عقل کا راہزن ہے۔ اس کے باوجود دُعا ہے کہ انگوری بیل جس لکڑی کے ٹٹے پر چڑھی ہے، وہ کبھی برباد نہ ہوتا کہ دخترِ زکافرب اسی طرح ڈنکا بجاتا رہے :

فریب دخترِ زکافرب میزند رہ عقل

مبادتا بقیامت خراب طارم تاک

حافظ کی جذباتی کیفیت بدلتی رہتی ہے۔ کبھی تو دخترِ زکافرب کو دراز ہی عمر کی دُعا دیتے ہیں اور کبھی انھیں احساس ہوتا ہے کہ اس کی وجہ سے وہ اپنی آزادی کو بیٹھے ہیں۔ کیوں نہ اسے طلاق دے کر ٹھنکارا حاصل کرو؟ شعر میں کٹائے کا لطف خاص کر قابلِ لحاظ ہے :

عروسی بس خوشی ای دخترِ زکافرب

دلی گم گم سزاوار طلاق

ایک جگہ یہ مضمون باندھا ہے کہ میں تو پرمیز نگاری کی خاطر گوشہ نشین ہو گیا تھا تاکہ میرا خیال ادھر ادھر نہ پھٹے لیکن میں کیا کروں، میرے پرانے ہم نشین مجھے یہاں بھی میرا پیچھا نہیں چھوڑتے۔ جب انھوں نے دیکھا کہ میں سب سے کٹ کٹا کر گوشہ نشین ہوں تو وہ وہاں بھی چنگ و دف بجاتے ہوئے پہنچ گئے اور مجھے چاروں طرف سے گھیر لیا تاکہ میری نیت کو ڈانٹا ڈول کر لیں۔ بلاغت کا کمال یہ ہے کہ حافظ نے یہ نہیں بتلایا کہ وہ منہجوں کے راقب کرنے پر اپنی پرمیز نگاری کا خیال چھوڑ چھاڑ ان کے ساتھ ہو لیے تاکہ میخانے کو پھر اپنے وجود سے رونق بخشیں یا پارسائی پر قائم رہے۔ یہ بات انھوں نے قاری کے تخیل پر چھوڑ دی۔ لیکن اندازِ بیان سے پتا چلتا ہے کہ وہ قدیم حقوقِ صحت کو بھولے نہیں اور انھوں نے منہجوں کو مایوس نہیں کیا۔ اس شعر میں تصویر کشی سے تخیل استعمال کے کا لطف دو چند ہو گیا :

من بخيال زادہی گوشہ نشین و طرف آنک

منہج ز ہر طرف میزندم بچنگ و دف

اسی مضمون کو دوسری جگہ یوں ادا کیا ہے کہ میں سمجھا تھا کہ میری توبہ کی اساس
پتھر کی طرح مضبوط ہے۔ تعجب ہے کہ شیشے کے نازک جام سے ٹکرا کر وہ چٹکنا چور ہو گئی!
اساس توبہ کہ درحقی چوسنگ نمود

ہیں کہ جام زجاجی چہ طرہ اش بشکست
جامے کے قہجے اور معشوق کی ابھی ہوئی زلفیں بھلا توبہ کو کیسے قائم رہنے دیں گی! کیا یہ
کسی کے لیے ممکن ہے کہ اپنی پارسائی کے زخم میں اُن سے صرف نظر کر سکے؟
خندہ جام می و زلف گرہ گیر نگار

ای بسا توبہ کہ چوں توبہ عاقلاً بشکست
خود کو ایک جگہ تشخص دیا ہے۔ پہلے تو وہ عشق کے دیوانوں کو گرفتار کرنے کا حکم
دیتی تھی لیکن بعد میں معلوم ہوا کہ معشوق کی زلف کی خوشبو نے خود اس پر دیوانگی طاری کر دی
ہے۔ تشخص کے ساتھ تصویر کشی نے مل کر شعر کے حسن ادا کو دوبالا کر دیا:
خود کہ قید مجاہدین عشق می فرمود
ہوئی سنبل زلف تو گشت دیوانہ

زلف کو ایک ایسا شخص قیاس کیا ہے جو ڈاکے مارتا پھرتا ہے۔ پھر اپنا ذکر
ہے کہ میں ہر ایک بلا سے بچا ہوا امن میں سے زندگی بسر کر رہا تھا۔ لیکن تیری کالی زلف
کے غم نے میرے راستے میں جال بچھا کر مجھے گرفتار کر لیا۔ اب میں ہوں اور تیری زلف ہے۔
مجھے اس گرفتاری میں ایسا مزا ملا کہ چاہتا ہوں کہ کبھی اس کی قید سے رہائی نہ ہو۔ تشخص اور
تصویر کشی کو بڑی خوبصورتی سے آمیز کیا ہے:

من سرگشته ہم از اہل سلامت بودم
دام را ہم شکن طرہ ہندوی تو بود
باد صبا کو تشخص دیا ہے۔ گویا کہ وہ بھی محبوب کے گیسو کی خوشبو سے سرگرداں پھر رہی
ہے۔ کمانے اور حسن تعلیل کو اس شعر میں آمیز کیا ہے:

من و باد صبا مسکین دو سرگرداں یہ حاصل
میں از حسن پشت مست و او از بوی گیسویت

استعارے میں تصویر کشی کی آمیزش اس شعر میں ملاحظہ ہو۔ حافظ کہتا ہے کہ میں کسی خوش خرام کو دیکھ کر عشق کا نعرہ بلند کرتا ہوں کہ کہیں یہ میرا معشوق ہی تو نہیں جو اپنی سرو کی سی بلند قامتی اور خوش رفتاری میں مشہور عالم ہے :

تا بو کہ یا ہم آگہی، از سایہ سرو سہی

گلابِ گشت از ہر طرف بر خوشخرامی میزنم

اسی غزل میں آگے ایک شعر ہے جس کی موسیقی اور نازک خیالی کی داد نہیں دی جاسکتی۔

کہتا ہے کہ اگرچہ میں جانتا ہوں کہ میرا محبوب جس سے میرے دل کو چین ملتا ہے، میری دلی خواہش کبھی پوری نہیں کرے گا۔ تاہم میں یابوس نہیں ہوتا اور امید کے سہارے خیالی نقش بناتا اور ہر وقت فال دیکھتا ہوں کہ نہ جانے کامیابی کب نصیب ہوگی۔ اس شعر میں خیالی نقش بنانے والے اور فال دیکھنے والے کی تصویر کشی میں استعارہ تخلیلیہ بڑا دلآویز ہے :

ہر چنڈاں آرام دل دامنہ بخشہ کام دل

نقش خیالی میکشم فال دوا میبزنم

ایک جگہ یہ مضمون باندھا ہے کہ میں شراب کی صراحی دفتر کے کاغذوں میں چھپا کر لے جاتا ہوں۔ لوگ سمجھتے ہیں کہ یہ حساب کتاب کا بھی کھانا ہوگا۔ تعجب ہے کہ میری ریاکاری کے باعث ان کاغذوں میں آگ نہیں لگ جاتی !

صراحی میکشم پہاں و مردم دفتر انگازند

عجب گر آتش این زرق در دفتر نمیگر د

حافظ کے چند اور اشار ملاحظہ ہوں جن میں استعارے برتے گئے ہیں :

بہارِ گلشن سایہ شرف ہرگز	دراں دیار کہ طوئی کم از زغن باشد
رفیق خیل خیالم و ہمنشین شکیب	قرین آتش ہجراں و ہم قران فراق
فلک چو دید سرم را اسیر چمنبر عشق	بست گردن صبرم بر یسمان فراق
بپای شوق گر این رہ بسر شدی حافظ	دست ہجر ندادی کسی عنان فراق
ای خونہای نافہ چیں خاک راہ تو	خورشید سایہ پر در طرف کلاہ تو

بہار و گل طرب انگیز گشت و توبہ شکن
رسید باد صبا غنچہ در ہوا داری
ز خود بروں شد و بر خود درید پیرا ہن
ز دست برد صبا گرد گل کلاہ نگر
شکج گیسوی سنبل ببین بروی سمن
نصاب حسن در حد کمالست
ز کا تم دہ کہ مسکینم فقیرم
خانہ عقل مرا آتش خم خانہ بسوخت

اقبال نے اپنے استعاروں میں حافظ کا رنگ پیدا کیا ہے۔ اس کے استعاروں میں بھی مقصدیت کی جھلکیاں چھپائے نہیں پھتیں۔ جس طرح صوفی شاعروں کے استعاروں میں ان کے روحانی اور باطنی تجربوں کے سنائے ہوتے ہیں، اسی طرح اقبال نے افادی اور عملی اغراض کے لیے سنائے استعمال کیے ہیں۔ میرے خیال میں یہ بات دعوے سے کہی جاسکتی ہے کہ اقبال کے استعارے جتنی ماثلت حافظ کے استعاروں سے رکھتے ہیں، اتنی کسی دوسرے فارسی زبان کے شاعر سے نہیں رکھتے۔ لیکن حافظ کے استعاروں کی لطافت اسی پر ختم ہوگئی۔ اس ضمن میں اقبال کی کوشش قابل داد ہے۔ ایک غیر اہل زبان اس سے زیادہ کامیابی نہیں حاصل کر سکتا تھا۔ چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں :

زمین و آسمان را بر مراد خویش مینواہد
غبار راہ و باتقریر یزداں داوری کردہ
شرر پریدہ رنگم مگزر ز جسدہ من
کہ بتاب یک دو آئی تب جادوانہ دارم
یم عشق کشتی من ، یم عشق ساحل من
نہ غم سفینہ دارم ، نہ سر کرانہ دارم
تو اگر کرم نمائی بمعاشتراں بہ بخشم
دوسہ جام دلفروزی ز می شبانہ دارم
در موج صبا پنہاں دزدیدہ بباغ آئی
در پری گل آمیزی ، باغچہ در آویزی
جہانی از خس و فاشاک در میاں انداخت
شرارہ دگی داد و آزمود مرا
از چمن تو رستہ ام قطرہ شبینی بہ بخش
خاطر غنچہ و اشود کم نشود بھوئی تو

اقبال کے یہاں ایسے استعارے بھی کثرت سے موجود ہیں جن میں تصویر کشی کی گئی ہے ان میں رمز و کنیہ کی رنگ آمیزی ملتی ہے۔ بعض جگہ چند تصورات بھی اسی انداز میں پیش کیے گئے ہیں :

ہر دو بمنزلِ رواں ، ہر دو امیرِ کارواں عقلِ حیلہ میبرد ، عشقِ بردکشاں کشاں
 اشکِ چکیدہ ام بہیں ، ہم بنگاہِ خود نگر ریز بہ نیتانِ من ، برق و شرارِ خویش را
 گرچہ شاہینِ خرد بر سرِ پروازی هست اندریں بادِ پہاں قدر اندازی هست
 شعلہٴ سینہٴ من خانہٴ فروز است ولی شعلہٴ هست کہ ہم خانہٴ بر اندازی هست
 من بہاں مشتِ غبارم کہ بھائی نرسد لالہ از تست و غم ابر بہاری از تست
 من بندہٴ بی قیدم شاید کہ گریزم باز ایں طرۃٴ پیماں را در گردنم آویزی
 تشبیہ میں ایک شے کو دوسری شے کے مشابہ قرار دیتے ہیں۔ استعارے میں تشبیہ : مطالب سمجھنے اور تشبیہ میں پھیلتے ہیں اور ان میں وضاحت آتی ہے۔ تشبیہ میں فکر اور حسی حقیقت ایک دوسرے میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ شاعر اپنی فنی تخلیق میں اس سے پورا فائدہ اٹھاتا ہے۔ حافظ کی چند تشبیہوں کی مثالیں ملاحظہ ہوں :

گر غلوت مارا شبی از رخِ بفروزی
 یوں صبح بر آفاق جہاں سر بفرایم

اس شعر میں شب اور صبح کا مقابلہ اور بفروزی اور بفرایم میں مقابلہ اور تجنیس دونوں ہیں۔ لیکن مجموعی اثر تشبیہ کا ہے۔ حافظ کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ مختلف صنائع کو مجتمع کر دیتا ہے۔ یہ بالکل قدرتی ہے، اس میں نہ کہیں تکلف ہے، نہ تعسف و تشبیہ کے ساتھ رعایتِ لفظی، تجنیس اور مقابلے کو یکجا کرنے کی حافظ کے کلام میں بیسیوں مثالیں موجود ہیں۔ مثلاً :

زلف را طلقہٴ مکن تا نکنی بر بندم زلف را تاب مدہ تا ند ہی بر بادم
 یار بیگانہٴ مشو تا نہ سری از خویشم غمِ اغیار محو تا نکنی نا شادم
 رخِ برفروز کہ فارغ کنی از برگِ گلیم قدرِ افروز کہ از سرو کنی آزادم
 صبا بلف بگو آن غزالِ رعنا را کہ سر بکوہ و بیاباں تو دادہٴ مارا
 ندانم ازہ سببِ رنگِ اشنائی نیست سہی قدان سپہ چشمِ ماہِ سیما را
 نسگرد و نگر بسرد اندر چمن ہر کہ دیدہ آں سرو سیم اندام را

طبع دران لب شیریں مکر دم اولیٰ ولی چگونہ نگس از پی شکر نرود
 من آدم بہشتیم اما دریں سفر عالی اسیر عشق جو اتان مہوشم
 دیدہ دریا کنم و صبر بعمر افکنم و اندرین کار دل خویش بدریا فکنم
 بکشا بند قبا ای مہ خورشید کلاہ تا چو زلفت سر سودا زدہ دریا فکنم
 چراغ افروز چشم مانسم زلف جانا نست مباد این جمع را یا رب غم از باد پریشانی
 گر چو فرہادم بتلخی جاں بر آید پاک نیست بس حکایتہا شیریں بازی ماند ز من
 ہم جاں بدن دو نرگس جادو سپردہ ایم ہم دل بدن دو سنبل ہندو نہادہ ایم
 ای کہ بر مہ کشی از غبر سارا چو گاں مضطرب حال مگرداں من سرگرداں را
 مانتہ نے ایک جگہ معشوق کے جسم کو، جب کہ وہ لباس پہن کر بیٹھے، اس شراب
 سے تشبیہ دی ہے جو جام میں بھری ہو اور اس کے دل کو لوہے سے تشبیہ دی ہے۔
 چونکہ اس کا بدن چاندی کی طرح صاف شفاف ہے اس لیے اسے سیم کہا۔ کیسی تہب کی
 بات ہے کہ معشوق کے نازک بدن میں دل لوہے کا ہے بایہ بالکل ویسا ہی ہے جیسے چاندی میں
 لوہا بچھا ہوا ہو:

تنت در جامہ چوں در جام بادہ

دلت در سینہ چوں در سیم آہن

غالب نے مانتہ کی اس تشبیہ کو مکالمے کا رنگ دیا ہے۔ کلکتہ میں جب اس نے
 گوری چٹی اور نازک اندام انگریز اور اینگلو انڈین خواتین کو بازاروں میں چلتے پھرتے دیکھا
 تو اس نے ”بزم آگہی“ کے ساتھی سے دریافت کیا کہ یہ ماہ پیکر کون ہیں؟ اس نے جواب
 دیا کہ یہ کشور لندن کے معشوق ہیں۔ پھر اس نے پوچھا کہ کیا ان کے سینے میں دل ہیں؟
 اس کا اسے یہ جواب ملا کہ ہاں! ہیں، لیکن وہ لوہے کے ہیں:

گفتم این ماہ پیکر ہاں چہ کس اند گفت خوبان کشور لندن

گفتم ایساں مگردی دارند گفت دارند ایک از آہن

میرزا خیال ہے کہ غالب کے ان اشعار کا مضمون مانتہ کے مندرجہ بالا شعر یعنی ہے۔

اقبال کی چند تشبیہیں ملاحظہ ہوں۔ ان میں بھی مقصدیت کے باوجود حافظ کے نتیجے کی کوشش کی ہے :

دلی کو از تب و تاب تمنا آشنا گرد
زندہ شعلہ خود را صورت پروانہ پنی در پی
بہانم آرزو ہا بود و نابود شرر دارد
ششم را کو کبی از آرزوی دل لیشینی ده
چسراغ لاله اندر دشت و صحرا
شود روشن تر از باد بہاراں
دمی آسودہ باد درد و غم خویش
دلی نالاں چو جوی کو ہساراں
شوقم فسوں تر از بی حجابی
بینم نہ بینم در پیسج و تابم
عشق ناپید و غم گزشت صورت مار
گرچہ در کاسہ زر لعل روانی دارد

یہ علم بدیع کی اصطلاح میں اس صنعت کو کہتے ہیں جس میں دو یا دو سے تہجیس : زیادہ ہم شکل لفظوں کو مختلف معنوں میں استعمال کیا جائے۔ کبھی ایک کلمے میں دوسرے کلمے سے ایک یا دو حرف زیادہ ہوتے ہیں، کبھی ایک کلمہ نصف لفظ سے بنتا ہے، کبھی ایک کلمہ دو لفظوں سے حاصل ہوتا ہے اور کبھی حرکات کا فرق ہوتا ہے۔ استعارے کے علاوہ تہجیس حافظ کی مرغوب صنعت ہے۔ اس کے دیوان میں اس کی سیکڑوں مثالیں ہیں۔ استعارے کی طرح تہجیس کے لیے بھی بڑی قادر الکلامی کی ضرورت ہے۔ حافظ نے اس صنعت کو بھی بڑے فطری انداز میں برتنا ہے۔ یہ کہیں بھی ضلع جگت نہیں بنی اور نہ کہیں معنوی تصنع پیدا ہوا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ تہجیس کے استعمال میں بھی اس کا ذوق اور تخیل اندرونی فن سے تحریک پاتا رہا۔ درج ذیل اشعار میں تہجیس اور صنعت اضداد کو ملایا ہے :

ز لطین سیاہی تو برداری عشاق
دادند قساری و ببردند قسارم
چراغ روی ترا شمع گشت پروانہ
مرا ز حال تو با حال خویش پروانہ
الا ای پیر فرزادہ ممکن عیسم ز میخانہ
کہ من در ترک پیانہ دل پیاں شکن دارم
زلف بر باد مہ تا ندای بر بادم
ناز بنیاد ممکن تا شکنی بر بادم
عابدان آفتاب از دلہرما قافلند
ای طامت گو خدا را رو میں آئی رو بہیں

برحمت سر زلف تو وا تقسم ورنہ
مرا بدو لب دوست ہست پیمانی
خواہ جان و دل از بندہ و رواں بستان
طالع اگر مدد دہد دامنش آورم بکف
ساقی بہ بی نیازی رنداں کہ می بدہ
ای کہ در کوی غرابات مقامی داری
شہرہ شہر مشو تا نہم سر در کویہ
آورد میرود ای ابر خطا پوش مبار
بکشا بسند قبا تا بکشا بد دل من
پروانہ او اگر رسد در طلب جاں
در چشم پد غار تو پنہاں فسون سحر
حافظ طبع بریدہ کہ بیند نظیر تو
من دہم صہتی اہل ریا دورم باش
آں ترک پری چہرہ کہ دوش از بر مارفت
ایک جگہ کہا ہے کہ میرا مشوق اپنے ربغ رنگین کوٹھل کی طرح ہر شخص کو دکھا دیتا ہے۔
اور اگر میں کہوں کہ فیروں کو اپنا چہرہ نہ دکھا تو وہ بجائے اس کے کہ میرے کہنے پر ٹھل کرے،
اُٹا مجھ ہی سے اپنا ربغ چھپا لیتا ہے۔ اس مضمون کو نہایت خوب صورت تجنیس کے ذریعے
ظاہر کیا ہے :

روی رنگیں را بہر کسی نماید، ہمو گل

در گرم باز پوشاں، باز پوشاند زمن

باز پوشاں اور باز پوشاند میں تجنیس تام ہے اس سے عطا جلتا مضمون مرزا غالب

نے بھی دوسرے اعزاز سے ادا کیا ہے :

میں نے کہا کہ بزم ناز چاہیے غیر سے تمہی
تس کے تمہا طرف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں

رعایت لفظی: اس میں لفظی اور معنوی تعلق کو نمایاں کیا جاتا ہے:

اگر بزل ف دراز تو دست ما نرسد	گناہ بخت پریشان و دست کوتاہ ماست
با ہر ستارہ سرو کارست ہر ششم	از حسرت فروغ رخ ہبچو ماہ تو
نکتہ دلکش بگویم خال آں ہبرو بہیں	عقل و جاں را بستہ زنجیر آں گیسو بہیں
از دام زلف و دانہ خال تو در جہاں	یک مرغ دل نمازد نگشتہ شکار حسن
بر مابسی کمان ملامت کشیدہ اند	تا کار خود ز ابروی جانان کشادہ اند
زلف تو مرا عمر درازست ولی نیست	در دست سرموی ازاں عمر درازم
در گوشہ امید چو نفارگان ماہ	چشم طلب بر آں خم ابرو نہادہ ایم
دل از جو اہر مہرت چو مصیقتی دارد	بود ز رنگ حوادث ہر آہیت مصقول
گو ہر غزن اسرار ہمانست کہ بود	حقہ ہر برداں ہبرو نشانست کہ بود
شوغی ز گس نمکہ پیش تو بشگفت	چشم دریدہ ادب نگاہ ندارد
گرے شام و سحر شکر کہ ضائع نگشت	قطرہ باران ما گو ہر یکدانہ مشد

اقبال کے کلام میں رعایت لفظی کی مثالیں ملاحظہ ہوں:

اگر سخن ہمہ شوریدہ گفتہ ام پہ عجب	کہ ہر کہ گفت ز گیسوی او پریشان گفت
پیالہ گیر کہ می را حلال میگویند	حدیث اگر چہ غریب است راویاں ثقہ اند
تا تو بیدار شوی ناہ کشیدم درہ	عشق کاریست کہ بی آہ و فغان نیز کنند
در دن لالہ گذر چوں صبا توانی کرد	بیک نفس گرہ غنچہ وا توانی کرد
دی منہجہ بامن اسرار محبت گفت	اشکی کہ فرو خوردی ار بادہ مگلوں پر
بیا کہ مثل خلیل این طلسم در شکنیم	کہ جز تو ہرچہ دریں درہ دیدہ ام صنم است
مرا اگرچہ بہ ثبت خانہ پرورش دادند	چکیدہ از لب من آہندہ در دل حرم است

اس میں شاعر دو تصورات یا خیالی پیکروں کو آئینے سانچے لاکھو
 صفت مقابلہ: کرتا ہے۔ یہ مقابلہ محفل اود استعارے کی ایک شکل ہے جو لفظی

اور تحلیلی صحت، بیان کے خلاف ہے۔ اس میں خیالات کے تلازم سے حقیقت کی جلوہ گری ہوتی ہے۔ اس طرح ایک تاثر دوسرے تاثر میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ حافظ کے یہاں اس کی مثالیں کثرت سے ملتی ہیں۔ ان میں تصویر کشی کا پہلو بھی نکالا ہے اور مختلف صنائع کو یکجا کرنے کا بھی :

بستہ ام در غم گیسوی تو امید دراز	آں مبادا کہ کند دست طلب کوتاہم
چو عطر سای شود زلف سنبل از دم بازو	تو قیمتش بسر زلف عنبری بشکن
بوسیدن لب یار اول ز دست مگذار	کافر طول گردی از دست و لب گزیدن
چو شادمان چمن زیر دست حسن تواند	کرشمہ بر سخن و جلوہ بر صنوبر سخن
گرچہ شمعش پیش میرم بر غم خنداں شود	در بر نجم خاطر نازک بر بخاند ز من
زلف را حلقہ ممکن تا نمکنی در بندم	طرزہ راتاب مدہ تا ندہا بر بادم
ای گل تو دوش داغ صبوی کشیدہ	ما آں شقایقیم کہ با داغ زادہ ایم
ز میوہ ہای بہشتی چہ ذوق دریا بد	ہر آنکہ سبب ز نغمان شاہی نگزید
نہ من بر آں گل عارض غزل سرایم و بس	کہ عندلیب تو از ہر طرف ہزار انسد
روشنی طلعت تو ماہ ندارد	پیش تو شکل رونق گسیاہ ندارد
ز بنفشہ داغ دارم کند زلف او زند دم	تو سیاہ کم بہا ہیں کہ چہ در دماغ دارد
مرا از تہ ہر دم تازہ عشقی	ترا ہر ساعتی حسن دگر باد
ترسم کہ صرفہ نبرد روز باز خواست	نان حلال ششخ ز آب حرام ما
کہ دہد دست ایم غرض یارب کہ ہمتاں شوند	خاطر مجموع ما زلف پریشان شما

یہ صنعت جذبہ کی پیدائی اور الجھاؤ کو ظاہر کرنے میں مدد دیتی ہے۔ حافظ اس صنعت کے ساتھ حسب معمول دوسری صنعتوں کو

ملا دیتا ہے :

گر غلوت مارا شیش از مرغ بغروزی	چوں صبح بر آفاق جہاں سر بغرازم
مکھنچ کہ بہر مخفف پردہ خیب	گوہر وں آکا کہ کدشب تار آخر شد

خلاص حافظ ازاں زلف تابدار مباد کہ بستان کنند تو رستگارانند

مندرجہ ذیل شعر میں اجتماعِ ضدین ہے :

مگر مچشم سیاہ تو بیا موزد کار
ورنہ مستوری و مستی ہمہ کس نتوانند

اسی مضمون کو اقبال نے اپنی ایک اُردو غزل میں ادا کیا ہے :

بھری بزم میں اپنے عاشق کو تاوا
تری آنکھ مستی میں ہشیار کیا تھی ؟

حافظ نے ان اشار میں بھی اضداد کو یکجا کیا ہے :

دامنی گر چاک شد در عالم رندی چہ پاک
باک ایں نکتہ توان گفت کہ آن سنگین دل
جامہ در یکنانی نیست می باید درید
کشت ما را دود عیسی مریم با دوست
چہ عذر بخت خود گویم کہ آن عیار فہر آشوب
بتنی کشت حافظ را و شکر درد ہاں دارد
گنج در آستین و کیسہ تہی
جامِ حمیتی نما و خاک رہیم

اقبال کے یہاں صفتِ اضداد کی مثالیں ملاحظہ ہوں :

سوزِ نوایم شکر! ریزہٴ الماس را
قطرہٴ شبنم کنم خوی چکیدن دہم
بہلوت اند و کمندی بہ ہر و ماہ و پیمند
بخلوت اند و زمان و مکاں در آغوشند
ہر و مہ دیدم نگاہم بر تر از پردی گذشت
ربختم طرح حرم در کافرستان شما
باز ایں عالم در رینہ جواں می بایست
برگ کاہش صفت کوہ گراں می بایست
نہ از خرابہٴ ما کس خسراج میخوابد
فقیر راہ نشینیم و شہریار خودیم

حافظ کے یہاں عام طور پر کنایہ، استعارے کا بڑے لیکن بعض جگہ اسے
کنایہ : انگ بھی استعمال کیا ہے۔ جیسا کہ اس کا قاعدہ ہے وہ استعارے کے

علاوہ کئے کے ساتھ اکثر اوقات کسی دوسری صفت کی آمیزش کر دیتا ہے جس سے اس
کی قلمرو انکلائی ظاہر ہوتی ہے۔ مثلاً ایک جگہ یہ مضمون باندھا ہے کہ مستی کی حالت میں اکثر لوگ
سچی بات کہہ دیتے ہیں۔ چنانچہ فقیر صاحب بھی ایک دن بہت پر مٹھائے تھے۔ نیلے کی مات

میں کہنے لگے کہ شراب اگرچہ حرام ہے لیکن وقف کے مال سے بہر حال بہتر ہے۔ یعنی یہ کہ جو لوگ وقف کا مال ہٹھ کر جاتے ہیں وہ میخوار سے زیادہ گنہگار ہیں۔ شراب خوار جو بُرائی کرتا ہے وہ اس کی ذات کی حد تک ہے لیکن وقف کے مال میں خود بُرد کرنے والا اللہ اور بندوں کے حقوق کی خلاف ورزی کرتا ہے۔ اس سے بڑھ کر اور کوئی گنہ نہیں ہو سکتا :

فقیہ مدرسہ دی مست بود و فتویٰ داد

کہ می حرام ولی بہ ز مال اوقاف است

اس شعر میں کنائے اور طنز کے ساتھ نقل قول کی آمیزش سے نطفہ دو چند ہو گیا۔ ایک جگہ کنائے کے ذریعے تصویر کشی اور مقابلے کا پہلو نکالا ہے۔ بنفشہ بیٹی اپنی ہیچدار زلفوں میں گرہ دے رہی تھی، اتنے میں ادھر سے صبا گزری تو وہ معشوق کی زلف کی حکایت بیان کرنے لگی۔ ظاہر ہے کہ بنفشہ نے اپنے کو معشوق کے زلف کے مقابلے میں حقیر خیال کیا۔ یہاں ماقول نے یہ بات مزدوف رکھی کہ بنفشہ نے اپنے کو حقیر سمجھا۔ اس نے صرف کناہیہ کر کے چھوڑ دیا تاکہ قاری کا تخیل اس فلا کو پُر کرے :

بنفشہ مکرہ مغتول خود گرہ میزد

صبا حکایت زلف تو درمیاں انداخت

اسی غزل میں ایک شعر ہے جس میں کنائے کے ذریعے مقابلہ کیا ہے کہ نرگس نے اپنی خود ستائی میں ایک کرشمہ دکھایا تھا۔ تیری آنکھوں نے اسے نیچا دکھائے کو سو فتنے برپا کر دیے :

بیک کرشمہ کہ نرگس بخود فروشی کرد

فریب چشم تو صد فتنہ درجہاں انداخت

مندرجہ ذیل شعر میں کنائے اور طنز کو یکجا کر دیا ہے۔ معشوق کو مخاطب کیا ہے کہ تیرے نرم دل پر آفریں ہے کہ ثواب اس کی نماز جنازہ کو آیا ہے جسے تیرے غزے نے شہید کر دیا تھا :

آفریں بر دل نرم تو کہ از بہر ثواب

کشتہ غزہ خود ما بہ نسا ز آمدہ

اقبال کے یہاں بھی کنائے کاکثریت سے استعمال ہوا ہے :

برسر کفر و دیں نشان رحمت عام خویش را بند نقاب بر کشا ماہ تمام خویش را
زمزمہ کہن سولای، گردش بادہ تیز کن باز بہ یزم مانگر، آتش جام خویش را
لشیں ہر دو مادر آئے گل لیکن چہ راز ستایں خود را صحبت گل خوشتر آید دل کم آیز ست
چہ شود اگر خرامی بسرای کار وانی کہ متاع ناردانش دلی است پارہ پارہ
نمازی حضور از من نمی آید نمی آید دلی آورده ام دیگر ازیں کافر چہ میخواست
از من بروں نیست مسنگہ من من بی نصیبم را ہی نیام

اس صنعت شعری میں ایسا لفظ کلام میں لاتے ہیں جس کے دو
صنعت ایہام : معنی ہوں، ایک قریب اور دوسرا بعید، لیکن بعید معنی مطلوب
ہوتے ہیں۔ حافظ کے کلام سے چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں :

بمژدہ جاں بے داد شمع در نفسی
ز شمع روی تو آتش چوں رسید پروانہ

شمع اور پروانہ میں صنعت ایہام ہے :

رخ بر افروز کہ فارغ کنی از برگ نگم
قد بر افراز کہ از سرو کنی آزادم

سرو اور آزاد میں صنعت ایہام اور افروز اور افراز میں صنعت تہنیں ہے۔

مندرجہ بالا شعر میں حافظ نے دو صنائع کو یکجا کر دیا ہے۔

محمود بود عاقبت کار دریں راہ

گر سر برود در سر سودای ایازم

محمود بمعنی اچھا اور ایاز سے مراد مشتوق۔ محمود اور ایاز میں صنعت ایہام ہے۔

بر بوی کنار تو شدم فرق و امید ست

از صبح سر شکم کہ رساند بکنا رم

محبوب کے اغوش کی آرزو کو صوفی لفظ کیا اور اشد قیام کی کہ آنسوؤں کی صبح کنارے

لگا دے گی۔ کنار اور غرق میں صنعت، ایہام اور کنار اور کنار میں صنعت، تجنیس ہے۔ یہاں بھی دو صنائع یکجا کر دی ہیں۔

دل از جواہر جہرت چو صیقلی دارد

بود ز رنگ حوادث ہر آئینہ مصقول

معتشوق کی محبت کے ست سے دل کا اور حوادث زمانہ کا رنگ صاف ہو جاتا ہے۔ رنگ اور آئینہ میں صنعت، ایہام ہے۔ جواہر صیقلی اور آئینہ میں مناسبت اور نقلی روایت ہے۔

آئینکس کہ بدست جام دارد

سلطانی جم مدام دارد

مدام اور جام میں صنعت، ایہام۔ مدام بمعنی ہمیشہ، اور یہ لفظ شراب کے لیے بھی آتا ہے۔

اس میں کسی وصف کی ایسی علت کا دعوا کرتے ہیں جو حقیقت صنعت حسن تعلیل : میں اس کی علت نہیں ہوتی۔ اس صنعت کی بھی بیسیوں مثالیں

ماقظہ کے کلام میں ہیں۔ ہم یہاں صرف چند پیش کرنے پر اکتفا کریں گے :

ز شرم آکھ بروی تو نسبتش کردم

سمن بدست صبا خاک در دہاں انداخت

اس شعر میں حسن تعلیل کے ساتھ کٹانے کا بھی نطف ہے۔

پر تو روی تو تا در غلو تم دید آفتاب

میرود چوں سایہ ہر دم بر در و با ہم ہنوز

اس میں حسن تعلیل اور صنعت مقابلہ دونوں یکجا ہیں۔

حجاب ظلمت اناں بست آنحضرت گشت

ز نظم ماقظہ و اس طبع ہجو آب فحس

ماقظہ کہتا ہے کہ میرے اشعار تب حیات سے زیادہ روح میں بائیدگی پیدا کرنے والے ہیں، اس لیے اب حیات شرمندگی سے ظلمات میں روپوش ہے۔ حسن تعلیل

کا خاص پہلو نکالا ہے۔

صنعت حسن تعلیل کی چند مثالیں اقبال کے کلام سے پیش کی جاتی ہیں :

بہارتا بلگستان کشید بزم سرود نوای بلبل شوریدہ چشم غنچہ کشود
پی نظارہ روی تو میکنم پاکش نگاہ شوق بجوی سرشک می شوم
ہر چند کہ عشق او آوارہ راہی کرد داغی کہ جگر سوزد در سینہ ماہی نیست
زاشک صبرگا ہی زندگی راہگن بار آور شود گشت تو ویران تا نریزی دانہ پی در پی

اس میں لفظی اور معنوی مناسبات کا لحاظ رکھا جاتا ہے۔ یہ
صنعت مراعاة التظہیر: مناسبات متعدد ہو سکتے ہیں۔

سودا لوح بینش را عزیز از بہر آں دام

کہ جانر لسنو باشد ز لوح خال ہندویت

آنکہ کی پستی کی سیاہی اس لیے عزیز ہے کہ وہ تیرے خالی سیاہ کے ہم شکل ہے، جو کہ
میری جان کے لیے نغمہ شفا ہے۔

سودا لوح بینش اور لوح خال ہندو میں مراعاة التظہیر ہے۔

تنور لالہ چناں برفروخت باد بہار

کہ غنچہ غرق عرق گشت و گل بجوش آمد

تنور، عرق اور جوش میں مراعاة التظہیر ہے۔

علم بیان کی اصطلاح میں دو یا کئی چیزوں کا ذکر کرنا اور پھر
لف و نشر مرتب: چند اور چیزیں بیان کرنا جو پہلی چیزوں سے نسبت رکھتی ہوں،

اس طرح کہ ہر ایک کی نسبت اپنے منسوب الیہ سے موافقت رکھتی ہو۔ مثلاً حافظہ
کا یہ شعر ہے :

ساقیا می بردہ و غم خور از دشمن و دوست

کہ ہکام دل ما آں باشد و این آمد

دشمن اور دوست اور آں و این میں لف و نشر مرتب ہے۔

نقل قول اور مکالمہ : بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ نقل قول اور مکالمے کے ذریعے شاعر مقصد اس کے بالکل برعکس ہوتا ہے۔ وہ یہ چاہتا ہے کہ مطالب اور حقائق کے انجھاؤ کو ان کے مال پر رہنے دے۔ اس کے پیش نظر بس یہ ہوتا ہے کہ ان سے لطیف تاثر و احساس پیدا کرے۔ دراصل نقل قول اور مکالمے سے وہ معانی کے تعین کے بجائے رمز آفرینی کی کوشش کرتا ہے کہ تغزل کا یہی مقصد و مقصد ہوتا ہے۔ اس طرح مطالب کی پراسراریت میں اضافہ ہوتا اور شاعر کے دل کی طلسمی کیفیت کا راز منکشف ہوتا ہے۔ نقل قول اور مکالمے سے شعر کے مطلب کی بے پایانی بھی نمایاں ہوتی ہے اور تخیل کو پھیلنے اور بڑھنے کا موقع ملتا ہے۔ خود تخیل ایک طلسمی عمل ہے جس کا جذبہ سے گہرا تعلق ہے۔ شاعر کے لاشعور میں دونوں ساتھ ساتھ ابھرتے ہیں۔ نقل قول اور مکالمے میں بظاہر استعارے کا استعمال نہیں ہوتا لیکن فضا استعارے ہی کی ہوتی ہے۔ بلکہ کہنا چاہیے کہ مکالمہ یا خود کلامی پھیلا ہوا استعارہ بالکنایہ ہے جس کے ذریعے حلقے اپنے جذبہ و تخیل کی رچاوت کا اظہار کیا ہے۔ جہاں استعارہ ظاہر نہیں ہوتا وہاں وہ پیرایہ بیان میں تحلیل ہو جاتا ہے۔ کنایہ اس سے خود بخود پھوٹتا ہے۔

اب حلقے کے کلام سے مثالیں ملاحظہ ہوں :

ساتی بیا کہ عشق ندا میکند بلند	کائنات کہ گفت قصہ ما ہم ز ما شنید
بنفشہ دوش بگل گفت و خوش نشانی داد	کہ تاب من بہ جہاں طرہ فلانی داد
شنیدہ ام سخی خوش کہ پیر کنعاں گفت	فراق یار نہ آں میکند کہ بتواں گفت
غم کہن بھی سانورودہ دفع کنید	کہ تخم خوشدلی اینست پیر دہقان گفت
گرہ بباد وزن گرچہ بر مراد رود	کہ ایں سخن بیش باد با سیماں گفت
پیر ما گفت خطا بر قلم منہ گرفت	آفرین بر نظر پاک خطا پوشش باد
نقیہ مدرسہ دی مست بود و فتوی داد	کہ می حرام ولی ہم ز مال او قافست

ہر کس کہ بدیر چشم او گفت کو محتسبی کہ مست گمیرد
 بدیں رواق زہر بد نوشتہ اند بزر کہ جز نکوئی اہل کرم نخواہد ماند
 بخندہ گفت کہ حافظ غلام طبع تو ام ہمیں کہ تا بچہ حدم ہی کند تحقیق
 مکالے میں بعض اوقات ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے حافظ کہانی بیان کر رہا ہو۔

یہ فریب نظر پیدا کرنے کی لطیف شکل ہے۔ شکیبہ اور راسین اور دوسرے
 ڈرامہ نویسوں کے یہاں بھی یہ بات ملتی ہے لیکن ان کے یہاں تفصیل اتنی آجاتی
 ہے کہ تخیل، تعقل کا رنگ اختیار کر لیتا ہے۔ لیکن غزل کا ایجاز و اجمال اس تفصیل
 کا متحمل نہیں ہو سکتا۔ چنانچہ کہانی بیان کرنے میں بھی کنایہ برابر اپنا کام کرتا رہتا
 ہے۔ خود کلامی کا یہ عجیب و غریب انداز ہے کہ اپنے آپ کو خطاب کرتے ہیں کہ
 اے حافظ! تیرے ہاتھ میں معشوق کی زلف کا ناندہ ہے، تو دم سادھ کر چپ چاپ
 بیٹھا رہ، اپنی سانس روک لے کہ کہیں باد صبا کو اس بات کی خبر نہ ہو جائے ورنہ
 وہ نعمت جو اس وقت تیرے پاس ہے، دوسرے بھی اس میں شریک ہو جائیں گے۔
 یہ بات شعر میں محذوف رکھی ہے کہ اگر باد صبا کو خبر ہوگئی تو وہ معشوق کی زلف
 کی خوشبو ہر طرف پھیلا دے گی۔ رشک کی بڑی لطیف صورت پیش کی ہے۔
 بلاغت کا یہ خاص انداز ہے۔ شعر میں کچھ بتلایا اور کچھ چھپایا ہے۔ جو بات چھپائی ہے اسے
 قاری اپنے ذہن سے پُر کرتا ہے :

حافظ چونا فہ سر زلفش بدست تست

دم درکش ار نہ باد صبا را خبر شود

حافظ نے اپنی بعض غزلوں میں اپنے اور محبوب کے مکالے کو گفتم اور گفتا کے
 انداز میں پیش کیا ہے جسے صنعت سوال و جواب کہتے ہیں۔ عجیب بات ہے کہ تفصیل
 گفتگو کے باوجود اس سے جوتاثر پیدا ہوتا ہے اس میں وضاحت اور تعلیل مطالب کے
 بجائے پُر اسراریت اور غلشی عنصر نمایاں رہتا ہے جو حافظ کی غزل کی جان ہے۔ عاشق
 معشوق کے سوال و جواب کو تغزل میں سمو کر عجیب و غلشی سے پیش کیا ہے۔ اس صنعت

سے بعض اوقات اس ڈراما کی ایک جھلک نظر آ جاتی ہے جو شاعر کی اندرونی زندگی میں کھیل رہا ہے۔
ہے۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں۔

میں نے اس سے کہا کہ تیرے لب و دہن کا میاب کریں گے؟ اس نے جواب دیا کہ
تیری جوتنسا ہے وہ پوری ہوگی۔ بڑا آئید افزا جواب ہے۔ لیکن معشوق نے دیدہ و
دانستہ ”پچشم“ کا دو معنی لفظ استعمال کیا۔ یعنی برسر چشم اور دوسرا مطلب یہ ہے کہ ”تو لب و
دہن کی کامیابی چاہتا ہے، میری نظر کے تیرے دل کو چھید دیں گے۔“ لب و دہن کا خیال
بھول جا۔

گفتم کیم دہان و لب ت کامراں کنند
گفت پچشم ہرچہ تو گوئی چنناں کنند

میں نے کہا تیرے ہونٹ ملک مصر کا خراج طلب کرتے ہیں۔ اس نے جواب دیا
کہ اس قیمت کے ادا کرنے میں کوئی ٹوٹنا نہیں۔ یہ بات محذوف رکھی ہے کہ میرے ہونٹوں
کی قیمت ملک مصر کے خراج سے بھی زیادہ ہے :

گفتم خراج مصر طلب میکنند لب
گفتا دریں معاملہ کتر زیاں کنند

میں نے کہا تیرے دہن کے نقطہ کا کسے پتا چلا ہے؟ اس نے جواب دیا کہ یہ وہ
بات ہے جو صرف نکتہ دانوں کو بتائی جاتی ہے۔ نقطہ اور نکتہ میں صنعت جھنپس ہے :

گفتم بنقطہ دہنت خود کہ برد راہ
گفت ایں حکایت نیست کہ بانکتہ داں کنند

میں نے کہا کہ تیرے پرست نہ ہیں، خدا کا ہمنشین ہو۔ اس نے جواب دیا کہ عشق
کے کوچے میں یہ بھی کرتے ہیں اور وہ بھی :

گفتم صنم پرست مشو با محمد نفسیں
گفت کبری عشق ہیں وہاں کنند

میں نے کہا کہ شراب خانے کی بہت دل سے غم کو نکال دیتی ہے۔ اس نے جواب دیا

کہ وہ کیسے اچھے ہیں جو کسی کے دل کو خوش کرتے ہیں۔ یعنی اگرے فروش دل سے غم دور کرتے ہیں تو وہ بڑے اچھے لوگ ہیں :

گفتم ہوا میکہ غم میبرد ز دل
گفتا خوش آں کساں کہ دلی شادماں کنند

میں نے کہا کہ شراب اور عرقہ مذہب کا طریقہ نہیں۔ اس نے جواب دیا کہ پیر
معاں کے مذہب میں یہ جائز ہے :

گفتم شراب و عرقہ نہ آیین مذہبست
گفت این عمل بمذہب پیر معاں کنند

میں نے کہا کہ شیریں ہونٹ والوں سے بوڑھے کیا فیض اٹھائیں گے۔ اس نے
جواب دیا کہ شیریں بوسے سے بوڑھوں میں جوانی کی ترنگ عود کراتی ہے۔ یہاں معشوق
طیبہ عاتق کی طرح بڑے اعتماد سے بات کر رہا ہے :

گفتم ز لعل نوش لباًں پیر را چہ سود
گفتا بوسہ شکرینش جواں کنند

اسی طرح کے سوال و جواب کی آٹھ اشعار کی دوسری غزل ہے۔ اس میں بھی
عاشق و معشوق کے ماز و نیاز گفتگو کے انداز میں بیان کیے ہیں۔ اس کا مطلع ہے :

گفتم غم تو دارم گفتا غمت سر آید
گفتم کہ ماہ من شو گفتا اگر بر آید

اس غزل کے علاوہ اور متعدد جگہ خطاب یا مکالمہ ہے۔ جہاں وقوع گوئی ہے
وہاں خود بخود مکالمہ میں ڈھائی انداز پیدا ہو گیا ہے۔ ایک جگہ معشوق کو خطاب کیا ہے
کہ مجھے ایک بوسہ دے دے۔ وہ ہنس کر پوچھتا ہے کہ بتا تیرا بچہ سے یہ معاملہ کب
پیدا ہوا تھا ؟

بگفتش بلیم بوسہ حواست کن
بمنده گفت کیت با من این معاملہ بود

بعض جگہ معشوق کو اس طرح مخاطب کیا ہے :

زلف را حلقہ کن تا نکنی در بستم مکرہ را تاب مدہ تا ندہی بر بادم
رخ بر افروز کہ فارغ کنی از برگ گلم قد بر افراز کہ از سر و کنی آزادم
اس شعر میں افروز اور افراز میں تجنیس اور سرو اور آزاد میں صنعت ایہام ہے۔
ایک جگہ معشوق کی طرف سے فرضی سوال کیا اور پھر خود ہی اس کا جواب دیا۔
نقل قول اور استفہام کے یکجا ہونے سے لفظ کلام بڑھ گیا۔ اس کے علاوہ لفظوں
سے تصویر کشی بھی کی ہے۔ مضمون یہ باندھا ہے کہ معشوق پوچھتا ہے کہ اے عاقل! تیرا دلوانہ
دل کہاں ہے؟ عاقل جواب دیتا ہے کہ ہے کہاں، وہ جو تیرے گیسو کے خم ہیں، انہی میں
ہم نے رکھ دیا تھا، وہیں ہوگا۔ معشوق کے سوال کا براہ راست جواب دینے کے بجائے
امر واقعہ بیان کر دیا جس میں جواب پوشیدہ ہے۔ براہ راست جواب میں وہ بے فائدہ
نہ ہوتی جو بالواسطہ جواب میں ہے۔ اس میں رمز و کنایہ کی خاص صورت پیدا ہو گئی ہے :

گفتی کہ عاقل دل سرگشتہ ات کہا ست

در حلقہ های آں خم گیسو نہادہ ایم

معشوق کو خطاب کیا ہے کہ میں آسمان کی گیند سے صورت حال پوچھتا ہوں۔

اس نے کہا کہ تو اس سے کیا پوچھے گا، وہ گیند تو میرے خم چوگاں کی ملیع ہے :

گفتم از گوی فلک صورت عالی پرسم

گفت آں میکشم اندر خم چوگاں کہ میرس

پھر میں نے اس سے پوچھا کہ تو نے اپنی زلفیں کس کو قتل کرنے کو پریشان

کر رکھی ہیں، تو اس نے کہا کہ عاقل! یہ قصہ دماز ہے، تجھے قرآن کی قسم، اس کے جواب

پر اصرا نہ کر۔ شعر میں دماز اور زلف اور عاقل اور قرآن کی رعایت ہے :

گفتش زلف بخرن کہ شکستی گفتا

قتلش زلف بخرن کہ شکستی گفتا

دوش با من گفت پنہاں کاروان تیز روش
دز شہا پنہاں نشاید کرد ستر میفروش
گفت آساں گیر رخو کاہا کردی طبع
سخت میگیرد جہاں بر مردمان سخت کوش
سوال و جواب میں معشوق کی شوخ گفتاری بیان کی ہے کہ جب میں نے اس
سے کہا کہ میں تیرے ظلم کی وجہ سے شہر چھوڑ دوں گا تو اس نے ہنس کر جواب دیا کہ اچھا
ہے چھوڑ دو، یہاں کون تمہارے پاؤں کی بیڑی بنا ہے؟ بیان کا لطف یہ ہے کہ معشوق
جانتا ہے کہ عاشق اسے چھوڑ کے کہیں نہیں جاسکتا۔ اس نے جو کہا وہ بطور مزاح ہے :

زدست جور تو گفتم ز شہر خواہم رفت

بمخندہ گفت کہ ماقظہ برو کہ پای تو بست

مکالمے کی مثالیں اقبال کے یہاں ملاحظہ کیجیے۔

اقبال کی بعض پوری نظمیں مکالمے کے انداز میں ہیں۔ مثلاً محاورہ مابین

خدا و انسان، محاورہ علم و عشق، افکار انجم، کرم کتابی، لالہ، نوائی وقت، شاہین ماہی،
تنہائی، شبہم اور غور و شاعر وغیرہ۔ خطاب اور مکالمے کی مثالیں :

ای من از فیض تو پایندہ انشان تو کہا ست ؟

ایں دو گیتی اثر ماست، جہاں تو کہا ست ؟

دی منبہ با من اسرار محبت گفت

اشکی کہ فرو غور دی از بادہ کلکوں بہ

مندرجہ ذیل شعر ماقظہ کے انداز میں ہے۔ اس میں صنعت، تہنیس اور خطاب

کو یکجا کیا ہے :

پیالہ گیر ز دستم کہ رفت کار از دست

گر شہ بازی ساقی ز من رہود مرا

نقل قول کی مثال ملاحظہ ہو :

ہر زمان یک تارہ بر ملا گاہی خواہم اند

تا جنوں قرنائی من گوید در دریاہ نیست

خطاب اور نقل قول کی مثال ملاحظہ ہو۔ خاکستر صبا کو خطاب کرتی ہے کہ صحرایٰ ہوا سے میرا شرارہ بچ گیا ہے۔ تو آہستہ پہل تاکہ میرے دڑے فضا میں منتشر نہ ہو جائیں۔ اس کا خیال رکھ کہ جو کارواں گزر گیا میں اس کی یادگار ہوں :

سحر میگفت خاکستر صبا را فسرد از بادایں صحرایں شمرارم
گذر نرمک پریشاںم مگرداں ز سوز کاروانی یادگارم
خواب لذت آنم کہ چوں شناخت مرا عتاب زیر لبی کرد و خانہ ویراں گفت
اقبال نے لالہ کو خطاب کیا ہے کہ محبوب کے فراق میں میرے دل میں جو داغ پیدا ہو گئے ہیں وہ ایک چمن کے مثل ہیں جن کی بہار دیکھنے کے قابل ہے میری جگر سوز آہ صحرایٰ خلوت میں اچھی رہتی لیکن میرا واسطہ تو انجمن سے ہے۔ مجھے تو وہیں اپنی آہ و فغاں سے لوگوں کو اپنی طرف راغب کرتا ہے۔ مقصدیت کو بیان کرنے کا لطیف انداز ہے :

از داغ فراق او درد دل چمنی دارم ای لالہ صحرایٰ با تو سخن دارم
ایں آہ جگر سوزی در خلوت صحرایم لیکن چہ کنم کاری با انجمنی دارم
دوسری جگہ گل لالہ کو خطاب کیا ہے اور اپنی مقصدیت اس طرح واضح کی ہے :
ای لالہ ای چراغ کہستان بلخ و راغ درمن بگر کہ میدہم از زندگی سراغ
مادنگ شوخ دہوی پریشیدہ نیستیم ماتیم آہنہ میسرود اندر دل و دماغ
مستی زیادہ میرسد و از ایام نیست ہر چند بادہ رانتوں خوردنی لیاغ
داغی بسینہ سوز کہ اندر شب وجود خود را شناختن نتوان بزمی چراغ
ای صبح شملہ سینہ باد صبا کشای شبنم جو کہ میدہد از سوختن سراغ
علم معانی و بیان میں یہ ایک صنعت ہے جس سے مطالب کی الفاظ کی تکرار : تاکیدی مقصود ہوتی ہے اور اس سے شمر کی موسیقیت میں اضافہ ہوتا ہے۔

ملاحظہ کے کلام سے چند مثالیں ملاحظہ ہوں :

دل و دینم دل و دینم بسبردست
دوای تو دوای قست حافظ !
نفس نفس اگر از باد نشنوم بویش
از بس کہ دست میگزوم و آہ می کشم
اگر بدست من افتد فراق را بکشم
درین درد کہ تا ایں زمان ندانستم
چرخ برہم زخم از خیر مرا دم گردد
توئی کہ خوبی ز آفتاب و شکر خدا
بہوی زلف تو گر جان بباد رفت چہ شد

اقبال نے بھی اس صنعت کو استعمال کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ اقبال نے

مولانا روم (دیوان شمس تبریز) اور حافظ دونوں سے استفادہ کیا ہے :

عشق اگر فرماں دہد از جان شیریں ہم گذر
ہر دہ آں دل بردہ آں دل کہ گیتی را فرا گیرد
رقیہ فہم سودا مست عاشق مست قاصد مست
دلی پہ چل مغان زمان زمان دگر است
مثل شرر زہہ راتن بہ پشیدن دہم
بہار آمد نگہ می غلط اندر آتش لالہ
نمازی حضور از من نمی آید نمی آید
میںدیش از کف خاک میندیش
شب من سحر نمودی کہ بطلعت آفتابی
از چشم ساقی مست مشراہم
عشق محبوب ہے مقصود اسطحان مقصودنی
بگیر ای دل بگیر ای دل کہ در بند کم و بیش است
کہ حرف دلبراں دامای چندی محل افتادست
بشمار گل دگر است و با تشیاں دگر است
تن بہ پشیدن دہم بال ہمیرین دہم
ہزاراں نالہ خیزد از دل پر کالہ پر کالہ
دلی آورده ام دیگر از بس کافر چہ میخوانی
بجان تو کہ من پایاں ندارم
تو بطلعت آفتابی سزد ای کہ بی حمایتی
بی می خسراہم بی می خسراہم

یہ بھی ایک صنعت ہے اور حافظ اور اقبال دونوں نے تصنیف کی

استفہام : کیفیت پیدا کرنے کے لیے بتا ہے۔ دوسری صنائع کی طرح اس

کا بھی شعر کی سافت اور ترکیب سے گہرا تعلق ہے۔

مندرجہ ذیل اشعار میں حائق نے استفہام انکاری سے یہ مطلب نکالا ہے کہ معشوق کے دروازے کی گدائی کو سلطنت کے عوض مت فروخت کر۔ بھلا تو نے کبھی دیکھا ہے کہ کوئی سایہ چھوڑ کر دھوپ میں جائے۔ استفہام انکاری کے علاوہ گدائی اور سلطنت اور سایہ اور آفتاب کا مقابلہ ہے اور اخلاص کو جمع کیا ہے۔ ایک ہی شعر میں مختلف صنعتیں ملا دی ہیں :

گدائی در جاناں بسلطنت مفروش کسی ز سایہ ایں در آفتاب رود
گر رود از پی خواں دل من معذورست درد دارد چہ کند کز پی درماں نرود
طبع در آں لب شیریں نکر دم اولی ولی چگونه گس از پی شکر نرود
صبا سے دریافت کرتے ہیں کہ میرے متوالے اور شوق مشوق کا کیا حال ہے ؟
تو جا کر اس کی کیفیت معلوم کر اور مجھے بتا :

صبا ز اں ولی شگول مرست

چہ داری آگہی چونت مالش

میخانے والے حائق کو خطاب کرتے ہیں کہ تیری عراب تک غفلت میں گزری، اب ہمارے ساتھ میخانے ۲، اور شوق اور پچھل مشقوں کی صحبت سے نطف اندوز ہو، وہ تجھے اچھا کام سکھائیں گے۔ حائق نے یہ نہیں بتلایا کہ وہ کون سا اچھا کام ہے ؟ اسے قلاری کے تخیل پر چھوڑ دیا۔ یہ اس کی بلاغت کا خاص انداز ہے :

بغفلت عمر شد حائق بیابا بمیخانہ

سر شگولان خوشداشت بیاموزند کلریش

ان زندانہ اشعار کے علاوہ اخلاق نوعیت کا یہ شعر استفہامی انداز میں ہے :

کارواں رفت و تو در خوابی بیاباں درغیش

کی روی رہ زکر پر سیا چکنی چوں باشی

از دیدہ خون دل ہمہ بر روی ما رود

بر روی ما ز دیدہ چلویم چہا رود

صنعتِ استفہام رمزِ آفرینی کا وسیلہ ہے جسے حافظ نے کثرت سے برتا ہے۔

مندرجہ ذیل پوری غزل استفہامی ہے :

گر من از باغ تو یک میوہ بچینم چہ شود

پیش پای پھر اے تو بہینم چہ شود

اسی غزل کے مقطع میں استفہام در استفہام پیدا کیا ہے۔ مضمون یہ

ہاں دھا ہے کہ خدا کو معلوم ہے کہ میں عاشق ہوں، اس لیے اس نے میرا قصور معاف

کر دیا اور کچھ نہ کہا۔ کاش کہ حافظ بھی اگر اپنے کو جانتا تو کیا اچھا ہوتا :

خواجہ دانست کہ من عاشقم و بیچ نگفت

حافظ ار نیز بداند کہ چہ بینم چہ شود

درج ذیل غزلیں پوری کی پوری استفہامی ہیں جن کے مطلعے پیش کیے جاتے ہیں :

صلح کار کجا و من خراب کجا بہیں تفاوت رہ کز کجاست تا بکجا

ای نسیم سحر آرا مگہ یار کجاست منزل آں مہ عاشق کش عیار کجاست

یارب ای شمع دلا فرزد ز کاشانہ کیست جان ما سوخت ہر سید کہ جانا نہ کیست

دیدہ ای دل کہ غم عشق دگر بار چہ کرد چوں بشد دلبر و با یار وفادار چہ کرد

اقبال کے یہاں بھی صنعتِ استفہام کی مثالیں ہیں۔ چند ملاحظہ ہوں :

تو بجلوہ در نقابی کہ نگاہ برنتابی مہ من اگر نساں تو بگو دگر چہ چارہ

ای من از فیض تو پایندہ نشان تو کجاست ایں دو گیتی اثر ماست جہاں تو کجاست

یہ بحر نغمہ کردی آشنا طبع روانم را ز چاک سینہ ام دریا طلب گو ہر چہ می خواہی

ما را ز مقام ما خبر کن مانیم کجا و تو کجائی

حیاتِ حیات ؟ جہاں را اسیر جاں کردن تو خود اسیر جہانی کجا توانی کرد

مقدر است کہ مسعود مہر و مہ باشی ولی ہنوز ندانی چہا توانی کرد

پہاں بسینہ چراغی فروختی اقبال بخوش ۲ پنجہ توانی۔ مسا توانی کرد
زندگی رہرواں دھنگ و تاز است و بس قافلہ موج را جادہ و منزل کہا ست
مندرجہ ذیل غزلیں پوری کی پوری استفہامی ہیں :
عرب کہ باز دہر محفل شہانہ کہا ست غم کہ زندہ کند رعد عاشقانہ کہا ست
بینی جہاں را خود را نہ بینی تا چند ناداں غافل نشینی

کچھ غزلیں اور تفسیلات

حافظ اور اقبال کے صنائع و بدائع (ایجری) کا تقابلی مطالعہ پیش کرنے کا یہ مقصد ہے تاکہ یہ ظاہر ہو کہ اقبال نے حافظ کے پیرایہ بیان کے نتیجہ کی کوشش کی اور وہ اپنی اس کوشش میں بڑی حد تک کامیاب ہے۔ اس کا ثبوت اس کی صرف ان غزلوں ہی میں نہیں جو اس نے حافظ کی بحروں اور ردیف و قافیہ میں لکھی ہیں بلکہ تمام غزلوں میں نظر آتا ہے۔ جو صنائع و بدائع حافظ یا اقبال نے استعمال کیے ہیں وہ صرف انہیں کے لیے مخصوص نہیں بلکہ دوسرے اساتذہ فن کے یہاں بھی ان کے نمونے موجود ہیں۔ ظاہر ہے کہ اس معاملے میں اقبال کے سامنے فارسی زبان کا وسیع ادب موجود تھا، صرف حافظ تک اس کی نظر محدود نہیں رہی ہوگی۔ اصل بات یہ واضح کرنی ہے کہ چونکہ صنائع و بدائع کا پیرایہ بیان اور فنی ہیئت سے گہرا تعلق ہے، اس لیے اقبال نے جب حافظ کے اسلوب کی تقلید کی شعوری کوشش کی تو ظاہر ہے کہ وہ صنائع و بدائع کو نظر انداز نہیں کر سکتا تھا۔ حافظ نے جو صنائع برتے ہیں وہ اس سے پہلے ستائی، سعدی، مولانا روم (دیوان شمس تبریزی) اور عراقی کے یہاں موجود ہیں۔ لیکن حافظ نے استعارہ بالکتابہ کو جس کثرت اور تواتر کے ساتھ برتا ہے، اس سے اس کے پیرایہ بیان کی نشاندہی ہوتی ہے۔ استعمال اس کے یہاں زبان کے علاوہ جذبے کا بھی جز ہے۔ اس کی ہیئت اور صورت سے صاف ظاہر ہے کہ وہ خارج سے نہیں داخل کیا گیا بلکہ شعوری یا دہوں کی گہرائی میں سے ابھرا

ہے۔ چونکہ ماقظہ پر جذب کی کیفیت طاری تھی اس لیے اس کے انداز بیان میں استعاروں نے تشبیہ اور دوسرے صنائع کے مقابلہ میں خود بخود اہمیت حاصل کر لی۔ اس سے اس کے اندرونی تجربوں کی گہرائی اور پیچیدگی دونوں ظاہر ہوتی ہیں۔ وہ سعدی اور خسرو کی طرح اپنے نفسیاتی الجھاؤ کو سادگی میں تحلیل نہیں کرتا بلکہ اس کو اس کے حال پر چھوڑ دیتا ہے۔ تعجب ہے کہ اس کے باوجود اس کے کلام کی روحانی اور برجستگی میں کہیں کمی نہیں پیدا ہوئی۔ اس کے استعاروں کا نتیجہ اس کے بعد آنے والے فارسی زبان کے شعرا میں کوئی نہیں کر سکا۔ انھوں نے استعارے استعمال کیے لیکن ان میں بلند آہنگی آگئی جیسا کہ اکبری عہد کے شعرا کے یہاں، یا متاخرین میں صاحب اور بیدل کے کلام میں۔ میرا خیال ہے کہ ماقظہ کے استعاروں کا نتیجہ کرنے میں اگر کوئی کامیاب ہے تو وہ اقبال ہے۔ اس نے اپنے عقل اور مقصدیت کے الجھاؤ کو ماقظہ کے نتیجہ سے رفع کرنے کی کوشش کی۔ اپنے انداز بیان میں تاثیر اور دلآویزی پیدا کرنے کے لیے اس نے ماقظہ کی طرف رجوع کیا گو کہ اسے ماقظہ کے بعض خیالات پر اعتراض تھا۔ باہم ہمہ اس نے کھلے دل سے اعتراف کیا کہ ماقظہ کی روح اس کے باطن میں موٹر اور کارفرما ہے۔

اقبال نے متعدد غزلیں ماقظہ کی محروں اور مدلیف و قافیہ میں لکھی ہیں۔ میرے خیال میں ان کا موازنہ بے سود ہے کیوں کہ ماقظہ کا نتیجہ صرف اس کی ایک محدود نہیں بلکہ اس کی سب غزلوں کی ہیئت میں نمایاں ہے۔ اکثر اوقات ان غزلوں میں زیادہ نمایاں ہے جن کی بحرین ماقظہ کی محروں سے الگ ہیں۔ ویسے اس نے ماقظہ کے علاوہ مولانا روم (دہلوی شمس تبریز) اور خسرو کی غزلوں پر بھی غزلیں لکھی ہیں۔ اس کے باوجود اس نے ان دونوں اساتذہ کا پیرایہ بیان نہیں اختیار کیا۔ ماقظہ نے خسرو کی غزل پر جس کی ردیف 'برخیزم' ہے، غزل کہی۔ نہ صرف غزل کہی بلکہ ایک شعر میں خسرو کا مضمون بھی مستعار لے لیا۔ بالکل اسی طرح جیسے کہ اس نے سعدی، سلمان ساوجی اور خواجہ کرمانی سے مضامین مستعار لیے بشکریہ کہ یہاں

بھی ایسی مثالیں موجود ہیں جن میں اس نے اپنے پیشروؤں سے برہدی طرح استفادہ کیا۔
ایسا کرنے سے فن کار کی عظمت بد حرف نہیں آتا۔

لیکن اس کے باوجود مجموعی طور پر یہ کہنا درست ہے کہ حافظ کی غزل میں خسرو کے
اسلوب کا اثر بہت کم ہے۔ اگرچہ حافظ نے سعدی کی بحر وں اور ردیف و قافیہ میں تیس
سے اوپر غزلیں کہیں لیکن اس کے یہاں سعدی کا اثر خسرو جتنے کم ہے۔ سعدی نے اپنی
سادگی اور جستجی میں عیقانہ مطالب کو آمیز کیا۔ اس کے یہاں سوز برائے نام ہی ہے بلکہ کہنا
چاہیے نہ ہونے کے برابر ہے۔ اس کے برعکس خسرو نے بیان کی سادگی کی حد تک تو سعدی
کا متبع کیا لیکن اس کے یہاں سعدی کے مقابلے میں سوز و درد مندی کہیں زیادہ ہے۔
مولانا روم کے یہاں بھی سوز عاشقانہ کی کمی نہیں۔ میرا خیال ہے کہ حافظ کا سوز آرزو و غیاض
طور پر تو خود اس کی فطرت کا تقاضا تھا لیکن اس باب میں مولانا اور خسرو کے اثر کو
بالکل نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ وہ استفادہ سازی (ایمگری) میں ان دونوں سے اور
سعدی سے بہت آگے بڑھ گیا۔ اس کے ہیئت و اسلوب اور حسن ادا کی
جلوہ گری ہوئی۔ اس کا پیرایہ بیان سوز و مستی کو سونے سے بنا۔ حافظ نے جس طرح ہجاز اور
حقیقت کو طایا اسی طرح اس نے اپنے سوز و مستی کو رنگینی سے آمیز کیا۔ حافظ کی یہ خصوصیت ہے
کہ وہ اضداد کو جمع کرتا اور اپنے جذبہ دردوں سے ان میں وحدت پیدا کر دیتا ہے۔

اقبال نے حافظ کی غزلوں پر جو غزلیں کہیں ہیں ان میں بھی اس نے حافظ کے اسلوب
میں اپنی ہی بات کہی ہے۔ بعض جگہ مضمون مستعار لے لیے ہیں اور ایک جگہ تو حافظ کا مصرع
اپنی غزل میں شامل کر لیا ہے۔ صرف چند لفظ بدلے ہیں۔ ”نہ ہر کہ“ کی بجائے ”اگرچہ“
کر دیا ہے۔

حافظ :

ہزار نکتہ باریکتر ز موائے نہاست نہ ہر کہ سر ہتراشد قلندری دانہ
اقبال :

بیا بھلس اقبال و یک دو ساغر کش اگرچہ سر نتراشد قلندری دانہ

اسی غزل کے مطلع میں تنویری سی تبدیلی کر کے مقصدیت کا جامہ پہنا دیا ہے۔

حافظ :

نہ ہر کہ چہرہ پر افروخت دلبری داند نہ ہر کہ آیینہ سازد سکندری داند
اقبال :

ہزار خیر و صد گونہ اژدہ ست اینہما نہ ہر کہ نان جوئی خورد میدری داند
اس غزل میں بھی اقبال نے حافظ سے پورا استفادہ کیا ہے۔

حافظ :

شاہد آں نیست کہ موی و میانی دارد بندہ طلعتی آں باش کہ آں دارد
اقبال :

عاشق آں نیست کہ لب گرم فغانی دارد عاشق آنست کہ بر کف دو جہانی دارد
ماٹھا کا مصرع ہے "چراغ مصطفوی با شرار بولہبیت" اقبال نے مضمون بدل کر اس میں مقصدیت کو داخل کر دیا۔

حافظ :

دری چمن گل بی خار کس نہ چسید آری چراغ مصطفوی با شرار بولہبیت
دوسری جگہ کہا ہے کہ بولہب کا وجود عشق کے کارخانے میں جسے دنیا کہتے
ہیں، ضروری ہے :

در کارخانہ "عشق از گھر ناگزیر ست
آتش کرا بسوزد گر بولہب نباشد

اقبال :

نہال محرک ز برق فرنگ بار آورد ظہور مصطفوی را بہانہ بولہبیت
اقبال نے مصطفوی اور بولہبی کے مضمون کو اردو میں کئی جگہ بیان کیا ہے۔ میرا
خیال ہے کہ اس کا مضمون حافظ کے مذکورہ بالا شعر سے ماخوذ ہے :

ستیزہ کار رہا ہے ازل سے تا امروز چراغ مصطفوی سے شرار بولہبی

عشق اور عقل کا مقابلہ کیا ہے کہ عشق مصطفیٰ ہے اور عقل بولہب :

تازہ مرے ضمیر میں معسر کہ کہن ہوا

عشق تمام مصطفیٰ، عقل تمام بولہب

پھر کہا ہے کہ مصطفوی صفت جوڑنے والی اور بولہبی توڑنے والی

اور اختراق پیدا کرنے والی ہے :

یہ نکتہ پہلے سکھایا گیا کس امت کو

وصال مصطفوی، اختراق بولہبی

ایک غزل میں حافظ نے کہا کہ میرے باپ یعنی حضرت آدمؑ نے گندم کے دو

دانوں کے بدلے میں بہشت کو فروخت کر ڈالا تھا۔ میں ساری دنیا کی حکومت کو ایک

جو کے بدلے کیوں نہ بیچ دوں !

پدرم روضۂ رضواں بدو گندم بفروخت

من چہ ملک جہاں را بجوی نفس و دم

اقبالؒ نے اپنی غزل میں جو حافظ ہی کی بحر اور ردیف و قافیہ میں ہے، اس مضمون

کو یوں ادا کیا ہے کہ حق تعالیٰ نے مجھے ایک گندم کے دانے کی پاداش میں دنیا میں بھینک

دیا۔ اے ساتی ! تو اب شراب کے ایک گھونٹ سے مجھے افلاک کے پرے بھینک دے۔

اقبالؒ کے اس شعر میں حافظ کی مستی کا رنگ جو کھا ہو گیا ہے :

او بیک دانہ گندم بز مینم انداخت

تو بیک جود آب آنسوی افلاک انماز

اقبالؒ نے بعض جگہ حافظ کی بحر بدل کر اسی کے ردیف و قافیہ کو برقرار رکھا۔

مثلاً حافظ کی غزل کا مطلع ہے :

المتیہ بٹکہ در میکہدہ باز ست

ناں رو کہ مرا بدرد او رو لگانیا ز ست

دوسرا شعر ہے جسے میں حافظ کے نشتروں میں شمار کرتا ہوں۔ اس میں مضمون

یہ بیان کیا ہے کہ میخانے کے منکے اپنی خلقِ مستی کے باعث جوش و خروش میں ہیں کیوں کہ ان کے اندر جو شراب ہے وہ حقیقت ہے، مجاز یعنی گزرنے والی اور عارضی نہیں۔ وہ ہمیشہ رہنے والی ہے۔ اسی کو 'باقی' بھی کہا ہے۔ مستی اور جوش و خروش انسانی وجود کا تقاضا ہے۔ کسی نے باہر سے یہ کیفیت نہیں پیدا کی۔ جس طرح وجود حقیقی ہے اسی طرح جوشِ مستی بھی حقیقی ہیں:

غمہا ہم در جوش و خروشند ز مستی

وای کہ در آنجاست حقیقت نہ مجازست

مولانا روم نے اسی بات کو اس طرح کہا کہ ہم شراب سے مست نہیں ہوئے بلکہ شراب ہمارے وجود سے مست ہوئی۔ ہم قالب سے نہیں، قالب ہم سے ہے:

قالب از ما ہست شدنی ما ازو

بادہ از ماست شدنی ما ازو

اقبال نے حافظ کی مندرجہ بالا غزل کی بحر میں اس طرح تصرف کیا ہے:

بیا کہ بلبل شوریدہ نغمہ پر داز است

عروس لالہ سرا پا کرشمہ و ناز است

حافظ نے کہا تھا کہ منکے میں شراب کا ابال اور پہچان خلقی ہے، اقبال اسی مضمون کو اس طرح ادا کرتا ہے کہ نغمہ و آہنگ خلقی ہیں۔ ان کا انحصار نہ گانے والے کے گلے پر ہے اور نہ ساز کے تاروں پر:

نواز پردہ غیب است ای مقام شناس

داز گلوٰی غزل خواں نہ از رگ ساز است

بعض جگہ اقبال نے حافظ کی ردیف رہنے دی اور بحر اور قافیہ بدل دیا۔ کہات کی ردیفِ تخیل اور استفہام کو بمانگینہ کرتی ہے۔

حافظ،

ای نسیم سرگشا کہ گہ است غزل کی مستی کی کہات

اقبال :

عرب کہ باز دہر محفل شبانہ کہا ست عجم کو زخم کند رود عاشقانہ کہا ست
 ان غزلوں کے مضامین ایک دوسرے سے مختلف ہیں ۔ بائیں ہر اقبال اپنے
 اسلوب بیان میں حافظ کے بہت قریب محسوس ہوتا ہے ۔ حافظ کے یہاں زیادہ زور
 تہذیب و استعجاب پر اور اقبال کے یہاں استفہام پر ہے ۔ اقبال غم و تعقل کے
 ذریعے عمل و حرکت کے لیے راستہ صاف کرنا چاہتا ہے جو اس کی اجتماعی مقصد پسندی
 کا عین ہے ۔ وہ عرب و عجم کی یوڑھی اور زندگی کی دوڑ میں ہاری ہوئی تہذیبوں کے
 بدن میں نیا خون دوڑانا چاہتا ہے ۔ اس کی خواہش ہے کہ یہ تہذیبیں زندگی کے
 سمندر میں بیتاب موج کی طرح متحرک ہو جائیں ۔ ساحل کی فکر نہ کریں کیوں کہ موج
 کی حرکت ساحل سے بے نیاز ہے ۔ در و ندو کے اقتضات کو فراموش کر کے ابدیت
 سے ہم آغوش ہو جائیں ۔ ان سب امور کی تہ میں تعقل کی کار فرمائی صاف نظر آتی ہے
 جس پر بڑی خوبی سے جذبے کا رنگ چڑھایا ہے ۔ اس کے برعکس حافظ چاہے " فکر
 معقول " کی بات کرے ، تحلیل فکر کے بجائے تخلیق فکر اس کا ہیچا نہیں چھوڑتی ۔ قطع
 میں کہا ہے کہ اے حافظ ! زمانے کے چمن میں باد غراں کا رنج نہ کر ۔ اگر تو " فکر
 معقول " سے کام لے تو تجھے محسوس ہوگا کہ عالم میں کوئی نئی گل بدوں خار نہیں ہوتا ۔
 ' فکر معقول ' کی دعوت بھی مذبذباتی ہے ۔ یہ اس لیے نہیں کہ اس سے قوانین فطرت کی
 تعلیم ہو یا اس پر تعترف حاصل کرنے میں مدد ملے ۔ گویا کہ اس کا فکر بھی جذبہ و
 تحلیل کا مرہون منت ہے ۔ حافظ اور اقبال میں فکر و احساس کے ظاہری فرق و اختلاف
 کے باوجود ان کی اندرونی موافقت اور ہم آہنگی چھپانے نہیں چھپتی ۔

حافظ :

شب تیرا ست و رہ مادی این در مائش آتش طبع کہا نوید دیدار کہا ست
 آگس است اہل بشارت کہ اشارت داند گنگھا است ای محرم اسرار کہا ست
 ہر سر صفا تا تو ہزاراں کا رست ماکہا تم دھت گریہ کار کہا ست

باز چہ سید زگیسی شکن در شکنش کایں دل غزودہ سرگشتہ گرفتار کجا ست
حافظ از باد خزاں در چمن دہر مرغ فکر معقول بفرما گل بی غار کجا ست
اقبال کی عمر اذ قافیہ مختلف ہیں لیکن ردیف حافظ ہی کی ہے۔ اس نے بھی
استفہامی انداز میں ذہنی تلازمات اور معنوی روابط و لطائف کو یکجا کیا ہے۔ بحر
مختلف ہونے کے باوجود دونوں استادوں کی اندرونی نغمہ و آہنگ کی یکسانیت
تجربہ انگیز ہے۔

اقبال :

دریں چمن کدہ ہر کس نشیمنی سازد کسی کہ ساز دووا سوزد آشیانہ کجا ست
ہزار قافلہ بیگانہ وار دید و گذشت ولی کہ دید ہانماز مسرمانہ کجا ست
چو موج نیر و بیم جاودانہ می آویزد کرانہ میطلبی بی خبر کرانہ کجا ست
بیا کہ در رگ تاک تو خون تازہ دوید دگر گوی کہ آں بادۂ مغانہ کجا ست
بیک نور و فرد و پنج روز گاراں را ز دیر و زود گذشتی دگر زمانہ کجا ست
حافظ :

روشن از پر تور ویت نظری نیست کہ نیست منت خاک ت بر بصری نیست کہ نیست
اقبال :

سرخوش از بادۂ تو فکری نیست کہ نیست نیست لعلیں تو شیریں سخی نیست کہ نیست
حافظ کی غزل کے مقابلے میں اقبال کی غزل بہت ہلکی ہے۔ حافظ سے 'لعل' کا
استعارہ لینے کے باوجود اشعار میں رنگینی اور تاثیر نہیں پیدا ہوئی۔ حافظ کی غزل
میں بارہ اشعار ہیں، ایک سے ایک بڑھ کر بلند اور معنی خیز۔ اقبال نے اپنی غزل
پانچ اشعار پر ختم کر دی۔ غالباً یہ محسوس کر کے کہ حافظ کی زمین میں وہ کوئی جدت
نہیں پیدا کر سکے گا۔

اب دونوں استادوں کی مندرجہ ذیل غزلیں ملاحظہ فرمائیے جن کی بحر مختلف
ہے لیکن ردیف و قافیہ وہی ہے۔ ان غزلوں کے موازنہ سے محسوس ہوتا ہے کہ اقبال

اپنے فتنے پیشوا حافظ سے کہہ آگے بڑھ گیا ہے۔ یہ بھی اُستاد ہی کا فیض ہے کہ شاعر کبھی کبھی اس سے دو قدم آگے بڑھ جائے۔

حافظ :

دارم اتیہ ماطفتی از جناب دوست کردم خیانتی و امتیہم بعفو او دست
خانم کہ بگذر روز سر جرم من کہ او گرم پی و شست و لکین فرشتہ خواست
بیمست اس دہان و نبینم از و نشان مویست اس میاں و دنا من کہ اس پر مویست
بی گفت و گوئی زلف تو دل را ہی کشد بازف و دلکش تو کرا روی گفت و گوست
غریت تا ز زلف تو بروی شنیدہ ایم زان پوی در مشام دل من ہنوز بوست
حافظ بدست حال پریشان تو ولی بر پوی زلف یار پریشانیت نکوست
اقبال :

ما از خدای گم شدہ ایم او ب جستجوست ہوں مانیاز مند و گرفتار آرزوست
گاہی بہ برگ لالہ نوید پیام خویش گاہی درون سینہ مرغان بہ ہاؤہوست
در فرس آر مید کہ بیند جمال ما چندان کرشمہ داں کہ نگاہش بہ گفتگوست
آہی سحر گہی کہ زند در فراق ما بیرون و اندرون زہر و زہر و چار سوست
ہنگامہ بست از پنی دیدار خساکی نظارہ را بہانہ تماشای رنگ و بوست
پہناں بہ ذرہ ذرہ و نا آشنا ہنوز پیدا چو ماہتاب و آفتوش کار و گوست
در خاکدان ما گہر زندگی گم است این گوہری کہ گم شدہ ما کیم یا کہ اوست

ملقہ نے حسب معمول حقیقت اور بارزدنوں کو اپنی اس غزل میں ملا دیا ہے۔ اس کے برعکس اقبال کی غزل میں دقیقہ روحانی اور فلسفیانہ مضامین کو آب و رنگ شاعری میں برسی خوبصورتی سے سمو کر پیش کیا ہے۔ یہ غزل اقبال کی نہایت بلند اور کامیاب غزلوں میں ہے اکیلا باعتبار نزاد و بیان اور کیا باعتبار مطالب و معانی۔ اس کی روانی اور لب و لہجہ اعلیٰ زبان کا سا ہے۔ اس غزل میں اس نے بڑی کامیابی سے حافظ کے طرز و اسلوب کی تقلید کی ہے۔ اقبال کے پیش نظر حقیقی محبوب وہ ہے جو انسان کی تلاش و جستجو میں

گرفتار آرزو ہے۔ اسی سے خودی کے تصور کا شاخسانہ پھوٹتا ہے۔ آخر میں ذات باری سے دریافت کرتا ہے کہ جو گوہر ہماری خاک میں گم ہو گیا وہ ہم ہیں کہ تو ہے ؟ اس سوال میں انسان کی دائمی تلاش و جستجو کی پوری سرگزشت سمٹ آئی ہے۔ یہ خیال کہ جس طرح انسان 'خدا کی جستجو میں ہے اسی طرح خدا بھی انسان کی تلاش میں ہے' انوکھا اور انسانی وجود کی پراسراریت میں اضافہ کرنے والا ہے۔ اقبال نے اس بلند پایہ غزل میں روحانیت اور تغزل کی کیمیا گری بڑے ہی دلکش انداز میں کی ہے۔ اس میں وہ اپنے فن کے اوج کمال پر نظر آتا ہے۔

حافظ کی غزل ہے :

ای فردغ ماہ حسن از روی رخشان شما	آبروی خوبی از چاہ زرخشان شما
دل خرابی میکند دلدار را آگہ کنسید	زینہارای دوستان جان من و جان شما
کی دہد دست این غرض یارب کہ ہدستای شوند	فاطر مجموع ما زلف پریشان شما
میکند حافظ دعائی بشنو آیینی بگو	روزی ماباد لعل مشکہ افشان شما

اقبال :

چوں چراغ لاله سوزم در خیابان شما	ای جوانان غم جان من و جان شما
تا سنانق تیز تر گردد فرو و پیچیدش	شعلہ آشفته بود اندر بیابان شما
فکر رنگینم کند نذر تہی دستاں شرق	پارہ لعلی کہ دارم از بدخشان شما
ملقہ گرد من زیندای بیکران آب و گل	آتش در سینہ دارم از نیاکان شما

اقبال کا مطلع حافظ کے اس شعر کے زیر اثر لکھا گیا ہے۔ 'دل خرابی میکند دلدار را آگہ کنسید۔ زینہارای دوستان جان من و جان شما'۔ 'جان من و جان شما' کا

مکملہ اقبال نے مطلع میں حافظ سے ہو ہو لے لیا۔ دونوں عارفوں کی ان غزلوں میں صبر مضمون الگ الگ ہیں جن میں حکمت حیات کی اپنے اپنے رنگ میں ترجمانی کی ہے۔ حافظ نے اپنے فاطر مجموع اور محبوب کی زلف پریشان میں موافقت پیدا کر لی اور دلچسپی کی ایک صورت نکال لی۔ اس کے برعکس اقبال اپنے کو شعلہ آشفته کے مائل سمجھتا ہے

جو بیان میں آہک لگادیتا ہے۔ لیکن حافظ کی دل بھی میں بھی بڑی توانائی پر مشیدہ ہے۔ اسی میں اس کے متحرک تصورات جنم لیتے ہیں۔ حافظ کے یہاں اجتماعِ صندیں کا خاص انداز ہے۔ محبوب کی زلف کی آشفۃ حالی سے وہ دلی اطمینان حاصل کرنے کا قرینہ اور سلیقہ جانتا ہے :

منال ای دل کہ در زنجیرِ زلفش

ہمہ جمعیت ست آشفۃ حالی

”خاطر مجموعہ ما زلف پریشان شما“ میں بھی اسی جانب اشارہ ہے۔ خاطر مجموعہ میں جس اطمینان کا ذکر ہے وہ سکونی نہیں بلکہ بیقراری کی نئی نئی صورتیں پیدا کرتا ہے۔ جیسا کہ اوپر عرض کیا جا چکا ہے کہ حافظ غزل کا امام ہے۔ اس سے کسی دوسرے شاعر کا فنی مقابلہ نہیں کیا جاسکتا۔ اُس کی عجزت اور بدیع گوئی اپنی مثال آپ ہے۔ فارسی زبان کے کسی شاعر نے اس کے نتیجے کی جرات نہیں کی۔ یہ جرات رندانِ اقبال کے حصّے میں آئی۔ اس لحاظ سے اسے حافظ کے نتیجے کا شرفِ اولیت حاصل ہے۔ میرا خیال ہے کہ وہ حافظ کے نتیجے میں بڑی حد تک کامیاب ہے۔ جو کسی غیر اہل زبان کے لیے بڑی فخر کی بات ہے۔ حافظ کے بعض خیالات کا نقاد ہونے کے باوجود وہ اس کے اسلوب اور پیرایہ بیان کو فنی کمال سمجھتا تھا۔ اسی لیے اس نے اس کی شعوری تقلید کی۔ اس کا یہ خیال کہ اس کے فنی وجود میں حافظ کی روح حلول کر آئی ہے، اس کے صحیح وجدانی احساس کی ترجمانی کرتا ہے۔

حافظ اور اقبال کے کلام میں یہ خصوصیت مشترک ہے کہ ان دونوں نے شعور اور لاشعور میں مکمل مطابقت اور موافقت پیدا کی۔ انھوں نے ان دونوں نفسی قوتوں کے ٹکراؤ پر پورا قابو حاصل کیا اور ٹکراؤ کے ذریعے لاشعور اور جبلت کی اغراضی اور درہمی برہمی کو نظم و ربط کا پابند کیا۔ اسی کی بدولت ان کے کلام کی فنی وحدت وجود میں آئی۔ اگر شعور اور لاشعور کے دائمی ٹکراؤ پر فن کار کو پچھلا قابو نہ ہو تو اس کی فنی تخلیقی مجروح ہو جائے گی۔ جب فن کار ان نفسی قوتوں کے تضام کو دور کر کے ان میں موافقت اور

اتحاد قائم کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے تو خود اس کی تخلیقی صلاحیت کو تقویت حاصل ہوتی ہے۔ شعور و لاشعور کی موافقت اور ہم کاری کا اثر فنی ہیئت پر پڑنا لازمی ہے۔ ان کی اندرونی وحدت فنی ہیئت کی وحدت بن جاتی ہے جس کے بغیر ہم فن کا تصور ہی نہیں کر سکتے۔ اس کام میں تخیل پیش پیش ہوتا ہے۔ وہ تضادوں کو وحدت میں تحلیل کر دیتا ہے۔ اعلیٰ تخیل صرف فنی تخلیق ہی میں نہیں بلکہ اجتماعی زندگی کے معاملات میں بھی ضروری ہے۔ اسی کے ذریعے انسان دوسروں کے درد و غم میں شریک اور افادی اور اجتماعی مقاصد کے لیے کوشاں ہوتا ہے۔ حسن، فن کار کو اس لیے عزیز ہے کیوں کہ وہ تخیل کو ابھارتا اور اکساتا ہے۔ جس طرح حسن عمل کی مثال اجتماعی مقاصد کے حصول میں مدد و معاون ہوتی ہے اسی طرح حسن کے تصور سے فن کار کی رفنائی خیال ظہور میں آتی ہے۔ فن کار اپنی حسن پرستی سے حسن آفرینی کرتا ہے۔ حافظہ اور اقبال کی جمالیات کو اسی نقطہ نظر سے سمجھنا چاہیے۔

تخیل میں یہ صلاحیت ہے کہ وہ زندگی کے مختلف رُخوں کو بیک وقت دیکھ سکے۔ اسے اس بات کا سلیقہ ہے کہ باوجود ان کے تضادوں کے انھیں وحدت کی لڑی میں پروئے۔ ظاہر کی آنکھ سے دیکھنے والے کو تضاد نظر آتے ہیں لیکن باطن کی آنکھ سے دیکھنے والے کے لیے ان میں اندرونی وحدت ہوتی ہے۔ اس حقیقت کو حافظ نے شاعرانہ شوخی اور رمزیت میں سمو کر اس طرح بیان کیا ہے کہ ثقہ لوگوں کی مجلس میں نہیں حافظ قرآن ہوں اور زندگی کی محفل میں میرا شمار پیمت پر جانے والوں میں ہے۔ میری شوخی دیکھو کہ میں لوگوں میں کس صنعت اور ہنرمندی سے زندگی بسر کرتا ہوں۔ یہ بات دنیا کو دھوکا دینے کو نہیں بلکہ زندگی کا ایک مخصوص انداز اور قرینہ ہے جس میں شکایت اور حاکمیت مٹ کر ہے۔ سلی نظر سے دیکھنے والوں کو احساس کی اس بدوش اور وضع سے غلط فہمیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ حافظ نے اسے زندگی کی حکمت اور ہنرمندی کہا ہے اور اس کے لیے صنعت کا لفظ استعمال کیا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے کہ اس کی غزلوں کے صنائع اس کی جمالیاتی ہنرمندی کے آئینہ دار ہیں، اسی طرح اس کی وسیع مشرعی اس کی زندگی کی حکمت کو

ظاہر کرتا ہے۔ یہی اُس کا زندگی کا آرٹ (صنعت) ہے۔ اس کی شاعری کی طرح اس کی زندگی کی صنعت گری بھی بڑی لطیف اور معنی خیز ہے :

حافظم در مجلسی دُرودی کشم در محفل
بشکر این شوقی کہ چون با خلق صنعت میکنم

ہم نے اوپر ذکر کیا ہے کہ استعارے میں مطالب و معانی سمٹ جاتے اور ان سے تحریک ذہنی اور خاص کر کلمات اور رمزیت کو ابھارتے ہیں۔ استعارے کی بدولت ذہنی تلازمات اور معنوی روابط یکجا ہو جاتے اور ظاہری تضادوں کو رفع کر دیتے ہیں۔ زندگی جو فن ہے بھی زیادہ پیچیدہ اور لمبھی ہوئی حقیقت ہے، اس کے حل بھی استعارے کی طرح ہمہ جہتی اور جامع ہونے چاہئیں۔ اس میں یک طرفہ پن کبھی سودمند نہیں ہو سکتا بلکہ اکثر دیکھا گیا ہے کہ اس سے مزید ابھار پیدا ہو جاتے ہیں۔ حافظ، فن اور زندگی دونوں میں استعارہ سازی کرتا ہے۔ جس طرح وہ اپنی شاعری میں صنعت گری کرتا ہے اسی طرح زندگی میں بھی وہ اس طرز و روش کو ترک نہیں کرتا۔ وہ زندگی کے مختلف پہلوؤں کو ساتھ ساتھ اور ایک دوسرے سے وابستہ و پیوستہ دیکھنے کا عادی ہے۔ اسی بات کو ہم اس طرح بھی کہہ سکتے ہیں کہ وہ زندگی کو سمجھنے میں امتزاجی بصیرت سے کام لیتا ہے جو تحلیلی منطق سے بلند تر اور بالاتر ہے۔ یہ طرز فکر آدھائی یک رخ پن کے بالکل برعکس ہے۔ وہ اپنے استعاروں کی طرح مختلف اور بعض اوقات متضاد حقائق کو ہٹا کر یکجا کر لیتا اور پھر دیکھتا ہے کہ ان کی کیا صورت نکلی۔ اس صورت میں وہ سب تلازمات خود بخود شامل ہو جاتے ہیں جو اس کے ارد گرد جمع ہوتے ہیں۔ یہ سب مل ملا کر ایک نمونہ پیرنگل میں تبدیل ہو جاتے ہیں۔ یہ صورت پذیری میکاکی اھ بے لوث نہیں ہوتی بلکہ زندہ گل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے مختلف اجزاء جذب و تنخیل کی حرارت سے گھل کر ایک زندہ اور متحرک وحدت بن جاتے ہیں۔ اس بات کا اطلاق حافظ اور اقبال دونوں پر ہوتا ہے۔ حافظ نے بالکل ڈرامت کہا ہے کہ اس نے اپنے طرز بیان اور انداز نگارے اپنے فکر و احساس کو ایک داستان کا رنگ

دے دیا ہے مجھے لوگ بازاروں میں دف دفے پر گاکا کر سننے والوں کے لیے کیف و وجد کا سامان بہم پہنچاتے رہیں گے:

راز سر بستہ مابین کہ بدستاں گفتند
ہر زماں بادفونی بر سر بازار دگر

اقبال کہتا ہے کہ اگرچہ میں مجھے آہ و فغاں کی اجازت نہیں تو نہ ہو۔ لیکن چہن میں غنچے تو ہمیشہ چٹکتے رہیں گے۔ انھیں ایسا کرنے سے کون روک سکتا ہے؟ وہ جو ان کی چٹکنے کی دھیمی اور مدہم آواز ہے وہ حقیقت میں میری آہ و فغاں ہی کا ایک روپ ہے۔ یہ روپ ہمیشہ ظہور پذیر ہوتا رہے گا۔ نتیجہ یہ نکلا ہے کہ جیسے غنچوں کا چٹکانہ کوئی نہیں روک سکتا اسی طرح میری نوا بھی ہمیشہ اپنا اثر دکھاتی رہے گی۔ حافظ کی داستان اقبال کے یہاں نوا بن گئی:

در گلشن کہ بر مرغ چمن راہ فغاں تنگ است
بانداز کشود غنچہ آہی میتواں کردن

حافظ اور اقبال نے اپنے فن کی جو دنیا تخلیق کی اس میں صنائع کی بڑی اہمیت ہے۔ دونوں کو اپنی بات صاف صاف کہنے کے بجائے رمز و ایما کے ذریعے 'در حدیث دیگران' بیان کرنے میں مزا آتا ہے۔ اُن کی خیالی دنیا تجزیے اور استدلال سے بالاتر ہے۔ ان کے یہاں تخلیقی فکر کے بجائے تخیلی فکر کی کار فرمائی ہے۔ ان کا تخیل کامل سراسر حرکی ہے۔ اس کی بدولت خارجی عالم اور اندرونی روحانی عالم دونوں ایک دوسرے سے ہمنما رہ گئے۔ انھوں نے جس حقیقت کا اظہار کیا اس کی جلوہ گری مرئی عالم میں بھی ہے اور روحانی عالم میں بھی۔ ان کی شاعری کی بڑی خصوصیت توازن اور ہم آہنگی ہے۔ عالم کا ہر منظر دوسرے منظر کے ساتھ ہم آہنگ ہے۔ خارجی عالم انسانی روح کے ساتھ ہم آہنگ ہے۔ صنائع سے کلام میں معنوی ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے جس سے قاری کو خاص مسرت و بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ ان کی بدولت مختلف کیفیات ایک تخلیقی شکل میں مدہل ہو جاتی ہیں۔ یہ سب کلام کا زور بھی ہیں

اور نفس کے متضاد تجربوں میں دھرت پیدا کرنے کا ذریعہ بھی۔

ہم اوپر بیان کر چکے ہیں کہ اقبال نے حافظ کی غزلوں کی محروں اور ردیف و قافیہ میں غزلیں کہی ہیں۔ ان کے علاوہ اس نے حافظ کے متعدد اشعار پر تفسیلات بھی لکھی ہیں۔ ویسے تو اس نے سعدی، نظیری، عرقی، ابوطالب کلیم، فنی کشمیری، صائب، بیرضی، دانش، ملا عسکری، انیسویں شامو، ملک قمری اور مرزا بیگل کے ایک ایک شعر پر تفسیلات لکھی ہیں۔ لیکن چونکہ حافظ اس کا چہیتا اور پسندیدہ شاعر ہے، اس لیے جتنی تفسیلات اس نے اُس کے اشعار پر لکھی ہیں کسی دوسرے کے اشعار پر نہیں لکھیں۔

’ہانگ درا‘ میں گیارہ اشعار کی ایک نظم ہے جس کا عنوان ہے ’نصیحت‘۔ اس میں اقبال نے خود اپنی ذات پر تنقید کی ہے۔ مضمون یہ بیان کیا ہے کہ تیرے دل میں لندن کی ہوس اور لب پر حجاز کا ذکر ہے۔ کبھی کبھی تو مسجد میں بھی نظر آ جاتا ہے اور وعظ کے اثر سے تجھ پر رقت طاری ہو جاتی ہے۔ تو خدمتِ خلق کے پردے میں ہوس جاں کا راز اپنے سینے میں چھپائے ہوئے ہے۔ اخباروں میں بھی تیرا ذکر اکثر آتا ہے تاکہ تیری قیادت کے لیے راستہ صاف رہے۔ اس پر غور یہ کہ تو شعر بھی کہہ سکتا ہے اور تیری بیتائے سخن میں شرابِ شیراز بھری ہوئی ہے۔ اس جگہ اقبال نے شرابِ شیراز کا خاص طور پر ذکر کیا، جس سے ظاہر ہے کہ اس کی مراد حافظ کا پیرایہ بیان ہے۔ حافظ کے شعر سے پہلے نظم کا آخری شعر ہے :

غمِ مسما د نہیں، اور پردہ بال بھی ہیں پھر سبب کیا ہے نہیں تھکو دماغ پر واز
ماقبت منزل ما وادی خاموشانست
مالیا غفلہ در گنبد افلاک انداز (حافظ)

’ہانگ درا‘ میں دوسری نظم کا عنوان ’قربِ سلطان‘ ہے :

تسمینِ ماکم و محکوم مٹ نہیں سکتی جمال کیا کہ گداگر ہو شاہ کا ہمدوش
یہاں میں خواجہ پرستی ہے بندگی کا کمال رضا کے خواجہ طلب کن قباہی رنگیں پوش

مگر غرض جو حصولِ رضائے حاکم ہو
پُرانے طرزِ عمل میں ہزار مشکل ہے
مزا تو یہ ہے کہ لوں زیرِ آسماں رہیے
یہی اصول ہے سرمایہ سکونِ حیات
مگر فروش پہ ماں ہے تو تو بسمِ اللہ
شریکِ بزمِ امیر و وزیر و سلاطین ہو
پیامِ مرشدِ شیراز بھی مگر سن لے
”عملِ نورِ حق است رایِ نورِ شاہ“
’بانگِ درا‘ کی ایک نظم کا عنوان ’ایک خط کے جواب میں‘ ہے۔ اس
میں ماقظہ کے ایک شعر پر تفسیر ہے۔ اس میں یہ بتلایا ہے کہ مجھے ہوس جاہ نہیں۔
میں اعلا حکام کی صحبت کا خواہش مند نہیں ہوں کیوں کہ اس سے انسان کا دل
مردہ ہو جاتا ہے۔ اس حقیقت کو ماقظہ رنگیں نوانے اپنے اس شعر میں واضح کیا ہے۔
پھر آخر میں ماقظہ کا شعر ہے جس پر پانچ اشعار کی تفسیر لکھی ہے :

ہوس بھی ہو تو نہیں مجھ میں ہمتِ تنگ و تاز
حصولِ جاہ ہے وابستہ مذاقِ تلاش
ہزار شکرِ طبیعت ہے ریزہ کارِ مری
ہزار شکر نہیں ہے دماغِ فتنہ تراش
مرے سخن سے دلوں کی ہیں کھیتیاں سرسبز
جہاں میں ہوں میں مثالِ سحابِ دریا پاش
یہ عقدِ ہائے سیاست تجھے مبارک ہوں
کہ فیضِ عشق سے ناخن مراد ہے سینہ خواش
ہواے بزمِ سلاطین دلیلِ مُردہ دلی
کیا ہے ماقظہ رنگیں نوانے راز یہ فاش

”گرت ہو است کہ باخضر ہم نشین باشی

نہاں ز چشمِ سکندرِ محمدِ آبِ حیاں باش“

یہ مصرعہ ماقظہ کا نہیں ہے۔ کسی اور کا معلوم ہوتا ہے کیونکہ ’بانگِ درا‘ میں اسے

ماقظہ میں لایا ہے۔

’بانگ درا‘ ہی میں ایک اور نظم ہے جس کا عنوان ’خطاب بہ جوانان اسلام‘ ہے۔
۱۹۱۴ء میں اولڈ پوائنٹ ایسوسی ایشن ایم۔ اے۔ او۔ کالج، علی گڑھ کے سالانہ اجلاس
میں شرکت کے لیے مولانا شوکت علی نے دعوت بھیجی تھی۔ مولانا اس زمانے میں اولڈ
پوائنٹ ایسوسی ایشن کے سکریٹری تھے۔ مولانا شوکت علی کے خط کے جواب میں اقبال نے
شرکت سے معذرت کی اور لکھا کہ :

” علی گڑھ والوں سے میرا سلام کہیے۔ مجھے اُن سے خائبانہ محبت ہے۔ اور
اس قدر کہ ملاقات ظاہری سے اس میں کچھ اضافہ ہونے کا امکان بہت
کم ہے۔ یہ چند اشعار میری طرف سے ان کی خدمت میں عرض کر دیجیے۔“
اس نظم کے شروع میں مآخذ کے ایک مصرعہ پر اور آخر میں غنی کشمیری کے ایک شعر
پر تفسیر ہے۔ اسے ایک طرح کی ڈھری تفسیر کہہ سکتے ہیں :

کبھی اے نوجوان مسلم تدبیر بھی کیا تو نے
وہ کیا گردوں تھا تو جس کا ہے اک ٹوٹا ہوا تارا
تسہل آفریں، خلاق آئین بہانداری
وہ صحرائے عرب یعنی شتر بانوں کا گھوڑا را
سماں ’انفقر غری‘ کا رہا شان امارت میں
’باب و رنگ و حال و خطہ حاجت روی زیبارا‘
(مآخذ)

پہر سات اشعار کے بعد غنی کشمیری کا یہ شعر ہے :

غنی روڑ سیاہ پیر کنگاں را تماشا کن
کہ نور دیدہ اش روشن کند چشم دلینا را

’طلوع اسلام‘ کے خاتمے پر اقبال نے مآخذ کی مدیف میں ایک بہاریہ
غزل کہی ہے۔ اس مدیف میں مآخذ کی غزل بھی بہاریہ انداز میں ہے جس کے چند
اشعار یہ ہیں :

صبا بہ تہنیت پیر میفروش آمد
 کہ موسم طرب و عیش و ناز و نوش آمد
 ہوا مسج نفس گشت و باد ناذ کشای
 درخت سبز شد و مرغ درخوش آمد
 تنور لالہ پناں بر فروخت باد بہار
 کہ غنچہ عرق عرق گشت و گل بجوش آمد
 ز خانقاہ بہ میخانہ میرود حافظ !
 مگر زمستی زہر ریا بہوش آمد

اقبال نے اسی ردیف میں بحر اور قافیہ بدل کر اپنی غزل کہی ہے۔ اس میں بہار یہ مضمون اور ردیف حافظ کی ایک غزل سے لی اور بحر دوسری غزل سے لے کر اسی کے شعر پر تفسیر کہی۔ خیالات میں بعض جگہ مماثلت ہے لیکن مجموعی طور پر دیکھا جائے تو دونوں استادوں نے اپنی اپنی بات کہی ہے۔ ہاں اقبال کے پیرائے بیان کی رنگینی اور لطافت حافظ کا فیضان ہے۔ حافظ کی غزل میں نقطوں اور اصوات کی ٹکراہٹیں بیان میں اضافہ کرنے کی غرض سے ہے۔ اقبال نے بھی اس کا نتیجہ کیا ہے۔ ”بہار آمد، نگار آمد، نگار آمد، قرار آمد“ میں حافظ کا رنگ صاف بھلکتا ہے۔ اقبال اپنی اس غزل میں لطافت و روانی پیدا کرنے میں پوری طرح کامیاب ہے۔ شروع کے اشعار میں رنگینی اور زمستی اور آخر میں مقصد پسندی نمایاں ہیں :

بیا ساقی نوای مرغ زار از شاخسار آمد
 بہار آمد، نگار آمد، نگار آمد، قرار آمد
 کشید ابر بہاری نیمہ اندر وادی و صحرا
 صدای آملہ اشاراں از فراز کوہسار آمد
 سرت گردم تو ہم قانون پیشیں سازدہ ساقی
 کہ خیل نیمہ پردازاں قطار اندر قطار آمد

کنار از زامداداں برگیر و بیابانہ ساغر کش
پس از مدت ازین شاخ کہیں بانگ ہزار آمد
مشتاقاں حدیث خواجہ بدر و حنین آور
تصرف ای پہنائش ہجشم ۲ شکار آمد
دگر شاخ خلیل از خون مانناک میگرد
ببازار محبت نقد ما کامل عیار آمد
سرخاک شہیدی برگہای لالہ می پاشم
کہ خوش با نہال ملت ما سازگار آمد
”بیاتاغل بیفشانیم و می در ساغر اندازیم
فلک راسقف بشگانیم و طرح دیگر اندازیم“
(حافظ)

حافظ اور اقبال دونوں کے کلام میں یہ مشترک خصوصیت پائی جاتی ہے کہ ان کے جوش بیان میں تکلف اور آورد کہیں نہیں۔ لیکن اس کے باوجود ان کی فنی تخلیق غیر معمولی اندرونی ریاضت کا ثمرہ ہے۔ اقبال کے نزدیک فن کی دنیا میں دو سب سے بڑے معمار حافظ اور بہزاد ہوئے ہیں، ایک شاعری میں اور دوسرا مصوری میں۔ اگر انھوں نے اپنی ساری زندگی فنی تکمیل کے لیے ریاضت میں صرف نہ کی ہوتی تو وہ اس بلند مرتبے پر نہ پہنچتے جہاں وہ پہنچے۔ ان کا فن ان کے خونِ جگر کا رہین منت ہے۔ خود اقبال کی فنی تخلیق پر بھی یہ اصول صادق آتا ہے :

خونِ رگِ مہار کی گرمی سے ہے تعمیر
میعانہٴ حافظ ہو کہ بتخانہٴ بہزاد

(اقبال)

حافظ کہتا ہے کہ فن کار کو بڑے صبر کے ساتھ فنی تخلیق میں اپنے خونِ جگر کی آمیزش کرنی پڑتی ہے جب کہیں جا کر اس کی شخصیت کا سنگ ریزہ، نعلِ تاب کی

آپ دلتب حاصل کرتا ہے :

گویند سنگ لعل شود در مقام صبر

آری شود و لیک بخون جگر شود

ہیں دونوں عارفوں کے محاسن کلام کو اسی کسوٹی پر پرکھنا چاہیے جس کی انہوں نے مندرجہ بالا اشار میں نشاندہی کی ہے۔ باوجود بعض امور میں اختلاف کے دونوں کے اندرونی اور روحانی تجربوں میں مماثلت موجود ہے۔ اقبال نے اخلاقی مقصد پسندی کی مدینک مولانا دوم سے فیض پایا لیکن فنی تخلیق کے طرز و اسلوب میں وہ حافظ کا گردیدہ تھا۔ جیسی تو اس نے کہا کہ مجھے بعض اوقات محسوس ہوتا ہے کہ حافظ کی روح مجھ میں حلول کر آئی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس نے یہ بات استعارے کے طور پر کہی تھی، ورنہ ہم جانتے ہیں کہ اس کے بنیادی تصورات و عقائد میں حلول و تناسخ کی کوئی جگہ نہ تھی۔ اس دعوے سے اس کی مراد روح حافظ سے قرب و اتصال کے سوا اور کچھ نہیں۔ حافظ کے ساتھ اس کی عقیدت آخر تک قائم رہی اور اس کی برابر یہ کوشش تھی کہ وہ اپنی شاعری میں اس کی مستی اور رنگینی کو سمو دے۔ میرا خیال ہے کہ وہ اپنی اس کوشش میں بڑی مدینک کامیاب ہوا، جتنا کہ کسی ایسے شخص کے لیے ممکن ہے جس کی مادری زبان فارسی نہ ہو۔ یہ بات فخر کے قابل ہے کہ اہل زبان نے اس کی ادبی عظمت کا کٹھن دل سے اعتراف کیا۔

میں آخر میں پھر اپنے اس خیال کو دہراتا ہوں کہ فارسی زبان کا کوئی شاعر طرز و اسلوب اور پیرایہ بیان میں حافظ سے اتنا قریب نہیں جتنا کہ اقبال ہے۔ اس کے ماسوا دوسرا کوئی شاعر حافظ کا متبع نہ کر سکا۔ اقبال کو اس ضمن میں اولیت کا شرف حاصل ہے۔ میں اسے حافظ کے روحانی فیض اور خود اس کی اپنی ریاضت کا شرف خیال کرتا ہوں۔

کتابیات

- (۱) علامه شبلی نعمانی، شعرالجم، حصه دوم، علم گزیده
- (۲) حافظ محمد اسلم میراجیدی، حیاتِ حافظ، علی گڑھ
- (۳) اقتشام الدین شفی، ترجمان الغیب، دہلی
- (۴) میر ولی اللہ، لسان الغیب، ترجمہ مع شرح، لاہور
- (۵) قاضی سجاد حسین، دیوانِ حافظ، مع ترجمہ و محاشی، دہلی
- (۶) محمد رحمت اللہ رحمد، دیوانِ حافظ شیرازی، کانپور
- (۷) آقای دکتر احمد علی ربائی، فرہنگ اشعارِ حافظ، تہران
- (۸) آقای محمد معین، حافظ شیریں سخن، تہران
- (۹) آقای مسعود فرزاد، حافظ، ۵ جلد، شیراز
- (۱۰) آقای پرتو علوی، بانگِ بوس، تہران
- (۱۱) آقای محمد قزوینی و دکتر قاسم فنی، دیوانِ خواجہ شمس الدین محمد حافظ شیرازی، تہران
- (۱۲) آقای دکتر نذیر احمد و آقای دکتر سید محمد رضا جلالی تلمیذی، دیوانِ خواجہ شمس الدین محمد حافظ شیرازی، تہران
- (۱۳) آقای حسین پژمان، دیوانِ حافظ شیرازی، تہران
- (۱۴) آقای سید ابوالقاسم انبوی، دیوانِ حافظ، تہران
- (۱۵) آقای علی اسفہرگت، دیوانِ حافظ شیرازی، تہران

- (۱۶) قاضی تلمذ حسین، مرآۃ المثنوی، حیدر آباد دکن
- (۱۷) علامہ اقبال، بانگ درا، لاہور
- (۱۸) " پیام مشرق "
- (۱۹) " زبور عجم "
- (۲۰) " اسرار خودی "
- (۲۱) " رموز بیخودی "
- (۲۲) " اسلامی انبیات کی جدید تشکیل (لیکچرز)، لاہور
- (۲۳) خلیفہ عبدالعظیم، فکر اقبال، لاہور
- (۲۴) ای۔ جی براؤن، لٹریچر ہسٹری آف پرشیا، جلد ۳، کیمبرج
- (۲۵) اے۔ جے۔ آربری، ففٹی پونٹس آف حافظ، کیمبرج

اشاریہ

اسرار خودی ۱۶، ۱۵، ۱۲، ۹	الف
۱۴۵، ۲۵، ۱۸	آن حضرت ۱۱۸، ۱۱۶، ۱۱۴
ارسطو ۱۹۸، ۱۹۶	۱۳۶
امام ابن تیمیہ ۱۹۲	آدمؑ، ابوالبشر ۲۲۳، ۷۲
امام غزالی ۱۹۲، ۹۶	۳۹۷، ۲۹۵
اولیس قرنی ۱۱۶، ۱۱۴	آزاد ۱۵۳
اسلامی الہیات کی جدید تشکیل ۱۷۵	آئن شٹائن ۲۳۵
افلاطون ۱۰۹، ۱۰۷، ۱۳۷، ۱۴۰	ابن مسکویہ ۲۲۶، ۲۲
۱۹۶	ابن عربی ۱۲۶، ۱۲۵، ۲۲
افشار ۳۲۸	۱۹۴
اوستا ۲۷۶	ابن یمن ۱۳۳
اولڈ بوتیز ایسوسی ایشن علی گڑھ	ابن رشد ۱۹۲
۴۰۹	اپیکوری ۳۱۷، ۱۷۹
امرتسر ۱۷	ابوسعید ابوالخیر ۶۷
انوری ۳۶۱	ابوطالب کلیم ۳۰۷، ۳۳۰
انے اڈس ۱۹۳	ایڈگراہن پو، ۳۵۷
ایش ۳۲۱	اکبر الہ آبادی ۱۸، ۱۷، ۱۶، ۱۵
ایاز ۳۱۹، ۳۸، ۱۸	۳۳۷، ۲۲۵

اشاریہ

۴۱۶

پیام مشرق ۵، ۲۷، ۲۸، ۲۹، ۳۰، ۳۱

ایران ۶، ۱۵، ۲۳، ۲۴، ۸۸

ادیب برومند ۱۱

اقبال نامہ ۱۵

انڈین انسٹی ٹیوٹ آف اسلامک

اسٹڈیز ۸

ت ت

تخت طاؤس ۸۹

ترجمان الاشواق ۱۲۵

ترکستان ۱۹، ۸۸

تہران ۶۳

ٹامس آرئلڈ ۱۷۴

ج

جامی ۱۲۱

جامع نسخ حافظ ۷، ۲۸، ۳۰، ۳۱

۳۲۸

جرمنی ۱۷۴

جگر ۲۱۳

جمشید ۲۹۲

جمہوریہ افلاطون ۱۴۰

جنید بغدادی ۱۹۲، ۱۹۴

جنگ صفین ۱۱۵

جاوید نامہ ۲۴۰، ۲۵۴، ۳۰۰

چ ح خ

چین ۲۹

چین کی کچر گیلری (نگارستان چین)

ب

بابا فغانی ۲۸، ۳۳۰

بال جبریل ۱۵۸

بانگ درا ۱۵۲، ۲۰۸، ۲۰۹

بایزید بسطامی ۱۹۳

برگسوں ۲۲

بغداد ۱۹۵

بلیک ۳۴۱

بودلیر ۱۶۳، ۳۵۷

بوعلی سینا ۱۹۲

بہزاد ۱۱، ۴۱۱

بہار، ملک الشعراء ۱۰، ۱۱

بیدل ۲۸، ۱۵۶، ۱۶۰، ۳۳۱، ۳۴۰

پ

پال ولیری ۳۴۱

پشیمان (حسین) ۶۴، ۱۵، ۸۰

۱۸۷، ۱۸۸، ۱۹۱، ۳۲۷

پلاٹینس، ۱۰، ۲۳، ۱۳۷

داغ ۱۴۳	۲۸۷
دانخے ۴۶	حالی ۱۲، ۱۹، ۲۵، ۱۵۳، ۲۱۴،
دہلی ۸۹، ۶۲	۳۳۱
دیوان شمس تبریز ۳۹۳، ۳۹۰	حدیقہ سنائی ۲۲۰، ۲۲۱
درگاہ قلی خاں ۸۹	حکمت الاشراق ۲۳
ڈارون ۲۲۵	حسن بصری ۱۹۲
رابعہ بصری ۹۵	حسن نظامی ۱۷
راسین ۳۸۴	حافظ فضلومتاز دہلوی ۲۱۳،
رسالہ فکر و نظر ۶۳	۳۲۵
رستم ۲۷۶	ملاح ۱۹۴، ۲۵۴، ۲۹۸،
رحمت اللہ رحمہ ۳۰۴، ۳۲۸	۲۹۹، ۳۰۱، ۳۰۰
راین ۱۱۶	خاقانی ۳۶۱
راؤنڈ ٹیبل کانفرنس ۳۰۱	خسرو امیر ۳۵، ۳۶، ۵۴،
روح اقبال ۱، ۱۶۶، ۱۶۷، ۲۴۱،	۶۸، ۲۹۴، ۳۳۷، ۳۳۸،
روح القدس ۲۷۱، ۲۸۶، ۳۴۰	۳۵۵، ۳۹۵
روس ۲۹	خطوط اقبال ۲۵
رموز بیخودی ۱۷۵	خواجہ عماد ۲۹
	خواجہ کرمانی ۶۰، ۱۳۷، ۳۱۷
ز ف	خیام ۱۷۹، ۱۸۰
زال ۲۷۶	خلیفہ عبدالحکیم ۱۲، ۵
زبور عجم ۱۵۵، ۲۰۰، ۳۳۲	خانہ فرہنگ ایران نئی دہلی ۸
زخمشری ۶۴، ۱۶۹، ۲۴۴	خان آرزو سراج الدین علی خاں ۳۲۶
زمین نقوی ۸	دارا ۲۹۴

س

- شاہ شجاع، ۸۸، ۹۰
 شاہنامہ ۲۷۶
 شاہ منصور، ۱۳۱، ۱۳۲
 شاہ ولی اللہ ۹۶
 شبلی (علامہ) ۹۹، ۱۷۸، ۳۱۷
 شافعی (امام) ۳۰۰
 شعر العجم ۱۷۸، ۳۱۷
 شاملو (انیس) ۴۰۷
 شمع اور شاعر ۳۰
 شہاب الدین سہروردی ۱۹۲
 شیخ جام ۱۱۷
 شیخ نظام الدین مکی ۶۲، ۱۱۴، ۱۱۵
 شمس تبریز ۳۴، ۵۲
 شمس الدین عبداللہ ۱۷۱
 شیرازہ ۲۹، ۵۷، ۶۶، ۸۸، ۱۷۲
 ۴۰۷
 شکیپر ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۱
 ۳۵۱، ۳۵۷، ۳۸۴
 ص
 صائب ۴۰۷
 صادق سرمد ۱۰
 ط
 طالب آملی ۳۳
- سعدی ۲۸، ۳۶، ۵۴، ۵۷
 ۵۹، ۶۰، ۱۲۴، ۱۲۵، ۱۳۱
 ۱۳۷، ۱۴۱، ۱۸۳، ۱۹۴
 ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۰۹، ۳۱۷
 ۳۵۱، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵
 ۳۹۳، ۳۹۵، ۴۰۷
 سلمان ساوجی ۴۰، ۳۱۷
 سلجوقی ۳۶۰
 سلیمان ۱۱۸، ۲۰۸
 ستانی ۲۴، ۲۵، ۱۳۷، ۱۴۱، ۱۹۴
 ۲۲۰، ۳۰۰، ۳۹۳
 ستاکی ۱۷۰
 سودی ۱۸۷
 سید اشرف جہانگیر سمنانی ۶۲
 ۶۳، ۱۰۱، ۱۱۴، ۱۱۵، ۱۲۱
 ۱۲۴، ۱۳۵
 سید احمد خاں ۱۹، ۲۴۴
 سراج الدین پال ۲۴
 یالکوٹ ۱۷۴
 سینٹ آگسٹائن ۱۴۰
 ش
 شاخ نبات ۸۵

۳۳، ۱۴۵، ۱۵۳، ۱۶۱، ۲۱۱، ۲۱۲،

۲۱۳، ۳۱۸، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۷، ۳۳۱،

۳۳۲، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۴۵

غالب اور آہنگ غالب ۱

غبار خاطر ۳۳۶

غیرتی ۳۳۰

غنی کشمیری ۴۰۷، ۴۰۹

ف

فتوحات مکہ ۱۲۵، ۱۹۴

فارابی ۱۹۲

فرقہ مولویہ ۱۹۳

فیض آباد ۶۲

فلاطینوس اسکندری ۱۰، ۲۳،

۱۹۳

فرخ ۶۱، ۶۲

فلک اقبال ۳۳۱

فصوص الحکم ۱۲۵، ۱۹۴

فانی بدایونی ۳۲۷

فرہار ۱۱، ۳۲۸

فرود ۳۲۸

فیضی ۱۱۵، ۱۱۸، ۳۳۰، ۳۳۱

فرزاد (مسعود)

فارس سینار دہلی یونیورسٹی ۸

ظہوری ۲۸، ۳۳، ۳۳۱

ظل عباس عباسی ۸

ع

عبدالرزاق ۱۱۶

عبدالحمید عرفانی ۱۱

علامہ دہخدا ۱۰

عبدالحمید (حکیم) ۸

علی فدائی ۱۱

علی دشتی ۱۳۸

عذرا ۹۵

عبدالکریم جیلی ۲۲

عمر (حضرت) ۱۱۵

علی (حضرت) ۱۱۴، ۱۱۵

عطار (فرید الدین) ۱۲۵، ۱۳۷،

۱۴۱، ۱۹۴، ۲۹۹

عراق ۸۸

عراقی ۱۲۵، ۱۳۷، ۱۴۱، ۱۹۴،

۳۹۳

علی گڑھ ۴۰۹

عرفی ۱۱۳، ۱۱۵، ۱۱۶، ۲۸، ۳۳۴،

۳۲۵، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲

غ

غالب ۱، ۷، ۲۸، ۳۵، ۳۶،

- لطائف اشرفی ۱۱۶، ۹۳، ۶۲
 لندن ۳۷۳، ۳۰۱
 یلنی مجنوں ۹۵
 لوی ماسیوں (پروفیسر) ۳۰۱
 م
 مسجد قرطبہ ۱۵۹
 مالارے ۳۵۷
 مجمع الفصحاء ۱۷۰
 محمد شاہ ۸۹
 محمد گندام ۶۴، ۶۳
 مالیشیا ۱۹
 مشرق وسطیٰ ۲۳
 مسلم یونیورسٹی علی گڑھ ۶۳، ۸
 ۱۱۶
 مرقع دہلی ۸۹
 مطالع النظار ۱۷۰
 محمود ۳۱۹، ۳۸، ۱۸
 مکتوبات اشرفی ۱۱۶، ۶۳
 میررضی دانش ۴۰۷
 ملاعرشی ۴۰۷
 معتزلہ ۲۴۹، ۲۴۴
 مفتاح العلوم ۱۷۰
 ملٹن ۳۴۱
 فارسی سیمار علی گڑھ مسلم یونیورسٹی ۸
 ق
 قائم چاند پوری ۲۱۱، ۲۱۰
 قدسی ۱۸۷، ۱۸۲
 قباد ۲۹۴
 قرآن مجید ۳۱۰، ۲۳۲، ۲۲۵
 ۳۸۷
 قزوینی ۱۸۷، ۱۸۲، ۱۳۸، ۶۵
 ۳۲۷، ۳۰۳، ۲۸۷، ۲۷۱
 ۳۶۵، ۳۴۵
 ک گ
 کا دوس ۲۹۲
 کتاب الطواصین ۳۰۱
 کتاب حکمت الاشراق ۱۹۲
 کچھوچھ ۶۲
 کشاف ۴۴۴، ۱۶۹، ۶۴
 کلکتہ ۳۷۳
 کوہ طور ۱۸۴
 کینکسرود ۲۹۲
 گوئیٹہ ۳۳۵، ۳۱۱، ۱۲۲، ۲۲
 ل
 لاہور ۱۷۴
 لسان الغیب ۴۰

نادر شاہ ۸۹	میر درد (خواجہ) ۳۲۲
نذیر احمد (پروفیسر ڈاکٹر) ۸، ۱	مولانا میر حسن ۱۷۴
۳۳۵، ۳۲۸، ۳۲۷، ۶۳	موسیٰ ۲۳۵، ۱۸۴، ۱۱۲
نصرت المطاہ دہلی ۱۱۶، ۶۲	منصور حلاج ۲۲۵، ۱۶۰
نظامی ۳۶۱	مسح ابن مریم ۱۱۵۶، ۱۲۹، ۱۴۸
نظیری ۳۳۲، ۳۳۱، ۳۳، ۲۸	۳۳۹
۴۰۷	میر تقی میر ۲۱۰
نظام ۱۲۵	میوز ۳۴۰
نفحات الانس ۱۲۱	مولانا شوکت علی ۴۰۹
نور بانی ۸۹	مولانا روم ۲۷، ۲۳، ۲۲، ۱۰
نوافلاطونی ۱۸۱	۳۴، ۳۵، ۵۲، ۶۰، ۶۱
نفسہ ۱۶	۱۰۵، ۱۱۰، ۱۱۱، ۱۱۶، ۱۱۷
نیشنل میوزیم ۳۲۸	۱۲۳، ۱۲۷، ۱۳۱، ۱۳۷
نیشے ۲۸۳، ۲۲	۱۴۱، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۹۳
نغمہ داؤد ۲۸۵	۱۹۴، ۱۹۶، ۱۹۷، ۲۱۶
نگارستان چین ۲۸۷	۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۵، ۲۲۶
نسطوری مسیحیت ۱۹۴، ۱۹۳	۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۴۶
و	۲۵۰، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۴۱
وارڈ ۲۲	۳۹۰، ۳۹۳، ۳۹۵، ۳۹۸
واقف و عذرا ۹۵	۴۱۲
وحشی یزدی ۳۳۰	مقدمہ جامع رویان حافظ ۱۲۳
وکیل در سالہ ۱۷	۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱
ویر ۱۱۶	ن

یوسف (مصری) ۲۹۷

۵

یوسف وزیرینجا ۹۵

هندوستان ۲۹، ۱۵، ۱۲، ۴

یمین ۱۱۶

۳۲۸، ۳۰۴، ۸۸، ۳۵

هومر ۴۶

ی

یکتائی ۲۷۱، ۱۸۷، ۱۸۲



